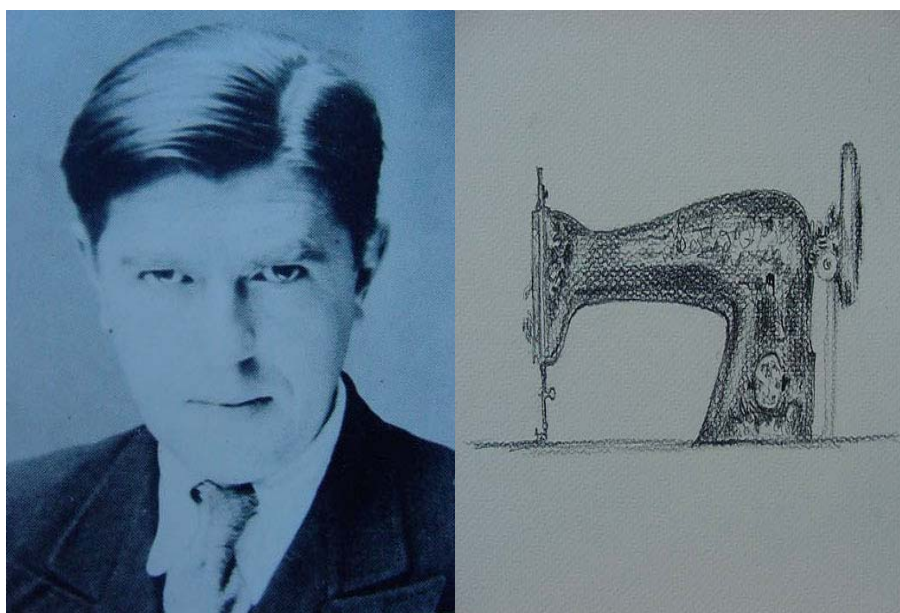
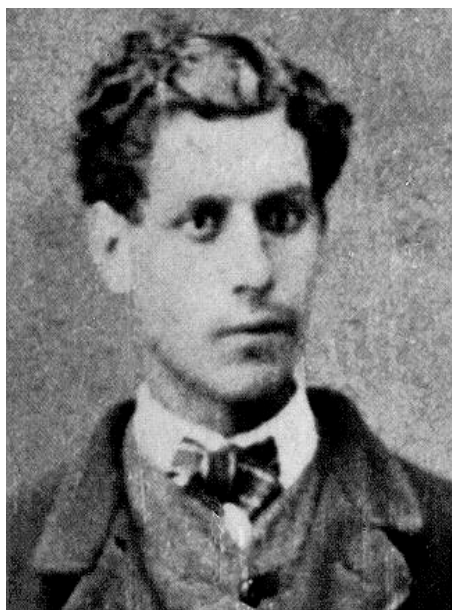


Lautréamont / Magritte

Poesia e Artes Plásticas nos Cantos de
Maldoror





Dissertação de Mestrado

Ana Beatriz de Araujo Linardi

Orientador: Prof. Dr. Joaquim Brasil

Fontes

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

LAUTRÉAMONT/MAGRITTE
POESIA E ARTES PLÁSTICAS NOS CANTOS DE MALDOROR

Autor: Ana Beatriz de Araujo Linardi

Orientador: Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes

Este exemplar corresponde à
redação final da dissertação defendida
por *Ana Beatriz de Araujo Linardi* e
aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: ____/____/____

Assinatura:_____

COMISSÃO JULGADORA:

Campinas, SP
2001

Resumo:

As relações entre imagem poética e imagem visual são discutidas enquanto se analisa o trabalho gráfico de René Magritte para ilustração da obra *Os Cantos de Maldoror* de Lautréamont, publicada pelas Editions La Boétie, Paris, 1948. Dividindo as ilustrações em três grandes grupos, este trabalho procurou inicialmente encontrar categorias explicativas dos signos visuais e seu confronto com os verbais. Os três grandes grupos estão assim delimitados: Vinhetas, Letras Capitulares e Gravuras de página inteira. A pesquisa conduz a pontos de encontro entre as poéticas do escritor e do artista plástico, mas também, o que talvez seja mais interessante, diferenças, confrontos, pontos de divergência.

Abstract:

The links between poetical and visual images are discussed here as the graphic work of René Magritte is analysed through his illustrations for Lautréamont's *The Maldoror Chants* published in 1948, by *Editions La Boétie*, Paris. Dividing the illustrations in three main groups, this study searched initially for elucidative patterns of the visual signs in comparison with the verbal ones. The three main groups are presented as *vignettes*, capital letters, and full plate engravings. The research leads not only to a poetical convergence point between the writer and the fine artist, but also - and probably the most appealing part - to the difference, the confrontation, and the divergent points between them.

Maldoror



Ilustrado

Texto e Imagem

Imagem e palavra; poesia e artes plásticas: quando esses dois sistemas de signos e ou formas expressivas são colocados lado a lado, constatamos que desde o *ut pictura poesis* de Horácio¹ que encontrou sua primeira e decisiva mediação no *Laocoonte* de Lessing², a discussão sempre oscilou, no Ocidente³, entre a aproximação e a distância, entre a supremacia de uma ou de outra linguagem. O fato é que, independentemente de se chegar ou não a uma conclusão acerca da semelhança ou disparidade nos mecanismos comuns aos respectivos processos de criação, existe um jogo de atrações que os aproximam um do outro; e isso deve ter acontecido desde o primeiro signo traçado pelo homem no tronco de uma árvore ou na superfície de alguma obscura caverna.

¹ A poesia, assim como a pintura, que Horácio cita na *Ars poetica* foi interpretada como um preceito, estabelecendo o caminho por onde, durante séculos as relações entre as duas artes foram irmanadas na representação de imagens de modo ideal, segundo os princípios da retórica clássica. Reforçada pelo comentário atribuído a Simônide de Cós de que a pintura é poesia muda e a poesia uma pintura falante, gerou-se o cânone nos quais pintores e poetas se fundamentaram para buscar inspirações, os primeiros, em temas literários e os segundos em imagens que as artes visuais se encarregavam de oferecer. Assim foi até que a beleza passasse a ser percebida como um sentimento, experimentada pelo sujeito, fazendo com que as artes abandonassem o domínio da retórica e passassem a pertencer aos domínios da estética, no século XVIII. Assim, as duas artes passam a ser discutidas em suas diferenças.

² *Laokoon, ou os Limites da Pintura e da Poesia* (1766). Analisando o complexo escultórico da Antiguidade, que representa Laocoonte e os filhos atacados pela serpente enviada por Apolo, Lessing estabelece, comparando a dor expressa pela escultura aos gritos do Laocoonte de Virgílio, domínios distintos ao poeta e ao escultor. O espaço seria o campo da pintura, que retrata os corpos com suas qualidades visíveis, enquanto o tempo seria o espaço da poesia, que através da ação representaria os corpos. O *ut pictura poesis* é então superado, e a diferença entre as artes é fortemente estabelecida.

³ Sabe-se que a relação acontece de forma diferente no Oriente. Lembremos o exemplo da arte chinesa, com seus poemas em que os ideogramas e as imagens reenviam uns aos outros.

É para este universo relacional que se volta este trabalho, embora circunscrito a um determinado campo: o da a “leitura” de obras literárias feita por intermédio de signos visuais: o “livro ilustrado”. O segundo termo desse grupo de palavras impõe uma precisão terminológica: chamarei aqui de *ilustração* as imagens que, embora possuindo certa autonomia de existência, ocupam um *lugar* no interior do escrito e foram criadas a partir de um texto ou acoplada a ele, criando assim uma relação permanente entre as duas linguagens.

Ora, o livro ilustrado é antes de tudo um “objeto” dotado de forma e peso, que manipulamos segundo certas regras sociais; e é no “escorrer” das páginas que a ilustração se manifesta para nós. Assim, uma primeira observação se impõe, no que diz respeito à localização da imagem no interior do espaço impresso. O primeiro seria o posicionamento dentro do texto, ou melhor, sua localização.

Consideremos, por exemplo, um livro em cuja capa figure uma cena de batalha: ela pode se referir, metaforicamente, ao tema central da obra e a várias batalhas nela contida. Deslocada para o interior do texto, a mesma imagem pode passar a ser “lida” como a transposição visual de um combate a que se faz referência nas páginas que a antecedem ou precedem; ganhando outro estatuto sógnico, ela passa a ser uma metonímia textual.

Nem sempre esse processo foi tão claro: era comum, entre os ilustradores medievais, reproduzir a mesma ilustração em partes diferentes de um livro – de modo que a imagem nem sempre podia ser vista como uma referência direta a um acontecimento determinado.

Por outro lado, uma ilustração contendo poucos elementos, ainda pode remeter a um texto, se esse for bem conhecido. A Natividade e a Anunciação são imediatamente decodificadas a partir de um mínimo de signos, segundo aliás um processo tipicamente medieval, destinado exatamente aos iletrados. Mas o inverso pode também ocorrer: se o contexto simbólico não for mais reconhecido pelo espectador, a imagem se torna absolutamente opaca. É o que sucede com grande parte das alegorias barrocas, indecifráveis para nós, embora cada um de seus elementos fosse absolutamente legíveis para o homem culto a eles contemporâneo.

Isso nos leva a outro elemento importante para a compreensão das imagens e de sua relação com o escrito: elas estão inscritas num processo histórico que obliterou seus sentidos de forma mais rápida e profunda do que o do escrito.

Consideremos também que, se algumas ilustrações podem reduzir sensivelmente a complexidade de um texto, outras a intensificam pela adição de detalhes, figuras, ou simplesmente procedendo a deslocamentos sígnicos, permitindo ao ilustrador acrescentar algo não dito no texto. O texto bíblico não esclarece como Caim matou a Abel, mas um artista pode “elucidar” o problema, quer recorra a uma pesquisa de tipo antropológico ou simplesmente recorrendo à sua imaginação. Esse tipo de liberdade (que não deve ser confundida com o processo de ilustração medieval que estabelece com o texto um tipo de relação fundado numa simbologia cultural) é uma conquista do romantismo europeu, que ampliou a liberdade artística no campo da interpretação.

Schapiro, negando que num texto ilustrado possa haver supremacia do visual sobre o escrito, enfatiza, porém, as vantagens do verbal, com seus elementos de descrição, física e psicológica que não poderiam ser “lidos” nas pinturas ou traduzidos em todos os meios artísticos pelas especificidades de seus meios de representação⁴. No entanto sabemos que um texto ilustrado por sucessivos ilustradores mudam de significado: a *Divina Comédia* de Boticelli não é a de Gustave Doré, e as duas diferem profundamente dos belos códices ilustrados do século XIV: mas não são apenas as mudanças de estilo de representação que afetam a escolha de detalhes expressivos – trata-se de verdadeiras “leituras”, que, diferentes umas das outras, geram imagens diferentes. E assim, para insistir numa metáfora um pouco paradoxal, o próprio *texto* passa a ser *visto*, pela mediação da ilustração, *com outros olhos*.

Há, num texto de Roland Barthes⁵ que pertence à idade de ouro da semiologia francesa, uma observação instigante sobre o estatuto da imagem na sua relação com o texto: ela pode ser vista, numa primeira instância, como simples reduplicação do verbal, numa situação de reduplicação ou, no limite, de “ancoragem”. Nessa função, o signo visual explicitaria simplesmente o que já existe no escrito, de forma didática, elucidatória. São as “ilustrações” dos

⁴ Meyer Schapiro, *Words and Pictures: on the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text* (Mouton, Paris, 1973, pág.11)

⁵ Roland Barthes, “Rhétorique de l’image” (in: *Communications*, n. 4, 1964)

livros científicos e enciclopédias, destinadas a completar o texto ou a tornar “visível” aquilo de que ele trata. Também nos jornais, um instante do fato narrado é muitas vezes congelado e apresentado ao leitor, dando maior credibilidade à informação. Esse tipo de imagem também utilizado na narrativa ficcional possibilita ao leitor a vivência de um processo mimético e foi intensamente utilizada pelos editores de romances até pelo menos o final do século XIX, com algumas incursões no XX.

Mas o estatuto relacional imagem-texto pode também passar pelo que Barthes chama de *relais*, termo com o qual ele designa o diálogo estabelecido pelo artista entre os dois modos de significar: a gravura completa, prolonga, modifica, interpreta, perverte, sublinha o verbo, num processo que será em suma o da ilustração do texto poético moderno; bastaria lembrar aqui o caso de Manet “ilustrando” Poe e de Matisse relendo Mallarmé.

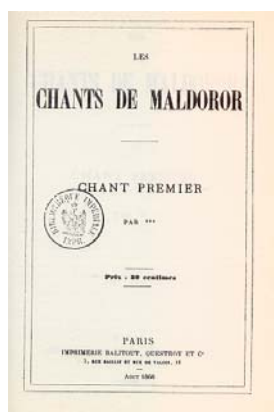
Estamos, portanto, entrando no campo do livro ilustrado por artistas que, trabalhando com uma percepção crítica, são levados a articular certas leis da criação ocultas no texto, transpondo-as para suas séries gráficas correspondentes. As fronteiras entre fenômeno exterior e experiência interna foram abolidas. A ilustração passa a seguir outros propósitos. Os artistas que se lançaram nessa direção procuraram maneiras de se aproximar do texto, reforçando a idéia de desenvolvimento de uma nova poética.

É no final do século XIX que a atração entre as duas linguagens se manifesta com maior evidência, no contexto de um processo editorial voltado cada vez mais para os amadores de obras de artes gráficas: multiplica-se o número de pintores que trabalham nessa delicada fronteira demarcada por

duas linguagens: Rodin ilustra Baudelaire, Manet reinterpreta Poe e Mallarmé, Matisse cria admiráveis imagens para *Herodiade*.

É neste solo que se inscrevem os surrealistas, que levaram ainda mais adiante a idéia do livro ilustrado, voltando-se não apenas para seus contemporâneos como também para Rimbaud e principalmente Lautréamont, que viam como revolucionários e precursores seus.

Lautréamont e “Os Cantos de Maldoror”



Em 1869, temendo um processo judicial, o editor francês Lacroix enviou uma obra intitulada *Os Cantos de Maldoror* para Bruxelas, para que, “livre do sacramento da Sexta Câmara”, ela pudesse ser divulgada sem a condenação da censura francesa do Segundo Império. A obra consistia em um poema em prosa composto de seis cantos, cada um dividido em estrofes, assinadas por um misterioso Conde de Lautréamont, pseudônimo de um

jovem poeta nascido em Montevideu, Isidore Ducasse, que escreve na estrofe 4 do segundo Canto do seu livro:

Minha poesia não consistirá em outra coisa senão em atacar, por todos os meios, o homem, essa besta-fera, e o Criador, que não deveria ter engendrado semelhante inseto. Volumes se amontoarão sobre volumes, até o fim da minha vida, e no entanto, nada mais encontrarão neles, a não ser esta única idéia, sempre presente em minha consciência!⁶

Além de atacar a Deus e exaltar o mal, a escrita de Lautréamont escapava às regras vigentes da razão literária. Numa linguagem feroz e atordoante, a morte, o sacrifício e a violência eram exaltados em meio a imagens em constante metamorfose. De forma ousada para a época, criava cenas eróticas de homossexualismo e condutas sado-masoquistas. Seu discurso selvagem subvertia os cânones literários, produzindo assim uma obra que despedaçava toda a crítica que tentava enquadrá-la em normas e leis ditas racionais. Surgiu então o mito de um autor louco, reforçado pelas poucas informações que se obteve sobre ele, inclusive a respeito de sua morte misteriosa, ocorrida aos vinte e quatro anos, numa Paris que se encontrava às vésperas do grande conflito com a Prússia e os brutais incêndios da Comuna.

O Chant Premier havia sido editado no ano anterior por Balitout, Question & Cie. Foi a primeira experiência de Ducasse na literatura, tanto é que, na edição de Lacroix algumas modificações são feitas: o personagem Dazet, inspirado em um contemporâneo de Ducasse no Liceu é omitido, muito possivelmente pressionado pela possibilidade de escândalo, e substituído por

⁶ As citações feitas dos Cantos de Maldoror refere-se à edição brasileira: Lautréamont, “Os Cantos de Maldoror”, in Obras Completas (tradução de Claudio Willer, São Paulo, Iluminuras, 1997). Todas as citações posteriores reinviarão à seguinte sigla: CM, o canto sendo expresso em algarismos romanos e as estrofes em algarismos arábicos, em seguida o número da página. CM,C II E 4, p.106

seres do universo maldororiano. A obra aparece completa com a adição dos outros cantos, e, no lugar dos três asteriscos, surge o Conde de Lautréamont, inspirado no personagem folhetinesco de Eugène Sue.

Embora a razão literária do século XIX tivesse banido essa obra do círculo da literatura oficial, ela resistiu, circulando de forma subterrânea entre os simbolistas franceses e sempre lida por grupos restritos de artistas e intelectuais. É quando surge uma nova e discreta publicação em 1890, por Léon Gennonceaux.

Mas o destino da obra mudou, assim como mudaram os rumos da arte na Europa pós-guerra. Uma sociedade capaz de produzir um fenômeno como a guerra, estava moralmente falida, e parecia solicitar que sua filosofia e cultura fossem destruídas: era pelo que clamavam os dadaístas, abrindo o caminho para que, em 1924 surgisse o movimento que definitivamente inscreveria a obra de Ducasse no contexto da literatura universal: o surrealismo.

Os surrealistas, liderados por André Breton, renderam um culto a Lautréamont, encontrando em sua obra a expressão mesma das aspirações maiores do movimento. Muitas são as alusões ao texto ducassiano no Manifesto Surrealista, que, para definir sua imagem arquetípica, vale-se da definição de beleza enunciada no sexto dos *Cantos de Maldoror* “o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação”.

O pintor Max Ernst, integrante do movimento, assim escreveu a respeito do interesse de Breton por essa obra visionária:

A descoberta do Conde de Lautréamont (...) e de seus Cantos de Maldoror, foi para Breton como uma revelação absoluta. A imaginação fabulosa, a subversão a qualquer norma literária ou estética, a concepção do mal como motor secreto de toda ação, tudo isso credenciava Lautréamont como um oráculo destinado a apontar um caminho inequívoco para a poesia de Breton e seus amigos. Todos eles - como mais tarde os Surrealistas - rederam-lhe um culto apaixonado e incondicional⁷

⁷ Max Ernst - “Beyond Painting” in Conceitos da Arte Moderna (Jorge Zahar, RJ, 1988)

Quanto a mim, faço que meu gênio sirva para pintar as delícias da
crueldade!

(Canto I, estrofe 4)⁸

Pintar as delícias da crueldade: tanto quanto Maurice Blanchot, Gaston Bachelard⁹ sentiu-se fortemente atraído, em seus estudos clássicos sobre *Lautréamont*, por essa declaração insólita: e se pergunta em seu trabalho pioneiro publicado pela primeira vez em 1939 se “ela não designaria uma das dominantes da obra”. A resposta é negativa, pois para o fenomenólogo o simples conceito de crueldade, representado por animais como o tigre bloquearia aquilo que para ele é o fundamental: o “complexo de agressão”, esse sim, fundamental à compreensão dessa obra: para Bachelard, a crueldade maldororina se “diluiria” (como pretende outro crítico, René Lalou) se fosse totalizada por um animal clássico, tradicional: ela se impõe, ao contrário, quando dispersa em todas as funções da agressividade inventiva¹⁰. Voltando à mesma frase de Maldoror, Blanchot propõe que se destaque no texto as declarações a ela vinculadas para estudar todas as seqüências encerrando um objetivo manifesto de crueldade: só assim teríamos acesso a

⁸ CM,C I E IV p.69

⁹ Dois trabalhos que muito contribuíram para a crítica de *Lautréamont*. Gaston Bachelard, em *Lautréamont* (1939) recorre à psicanálise. Influenciado por Bergson e a fenomenologia, estabelece um estudo cuidadoso onde a agressividade é abordada através das metáforas animais (garras e ventosas), o tema da metamorfose e a revolta do adolescente agitando a linguagem. Maurice Blanchot, em *Lautréamont e Sade* (1949), apoia-se em Heidegger para desenvolver uma descrição fenomenológica dos problemas de composição da obra.

¹⁰ Cf. Gaston Bachelard, *Lautréamont* (Lisboa, Litoral, 1989; pág. 25).

outra vertente desse universo, o que procede da viscosidade, do sonambúlico, da passividade¹¹

Pintar as delícias da crueldade: o meu interesse não se concentra, em primeiro lugar, no termo *crueldade*, mas no verbo escolhido por Lautréamont: *pintar*. Tratando-se de um escritor, seria natural o uso de *narrar*, *contar*, ou *falar*, verbos todos eles ligados ao ato de escrever. Originalidade ou questão de estilo? Não creio. Ousaria até sugerir que o poeta tivesse tido alguma experiência como desenhista ou pintor¹²: seu texto tem, aliás, uma profunda relação com o visual.

Como o leitor que, na abertura de *Os Cantos de Maldoror*, tenta abrir uma senda nos pântanos do livro, vou procurar alguns paralelos entre experiências de artistas que trabalharam no campo do visual e do escrito. Recorro primeiramente ao próprio Lautréamont cuja obra não pode ser vista, segundo Blanchot, como uma *expressão* mas antes como uma *busca* em direção ao desconhecido, como “a esperança de uma cabeça” que se constitui à medida que a obra se escreve¹³. É curioso notar como Blanchot levanta neste contexto uma questão familiar ao artista plástico, ao perguntar “*o que tinha Lautréamont na cabeça na noite em que traçou as primeiras palavras - Praza aos céus...*” De acordo com o crítico, Lautréamont não havia ainda constituído a memória dos seis cantos que iria escrever, “não apenas os seis

¹¹ Cf. Maurice Blanchot, *Lautréamont y Sade* (Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1963, pág.93)

¹² Consta nos arquivos do Liceu Imperial de Tarbes, onde Isidore Ducasse ingressou em 1859, referência a prêmios que o jovem teria obtido em versão latina, cálculo, gramática e desenho.

¹³ Cf. Maurice Blanchot, *op. cit.* (pág.121)

cantos não estavam na cabeça”, sublinha o autor, “como essa cabeça não existia ainda e o único objeto que podia perseguir era essa cabeça longínqua, esta esperança de uma cabeça que, no momento em que *Maldoror* fosse escrito, lhe forneceria toda a força requerida para escrevê-lo.” Ora, no curso de entrevista, o pintor Francis Bacon, falando da gênese de um de seus quadros, nos surpreende evocando um processo criativo que tem algo de similar com o descrito por Blanchot:

Bom, um dos quadros que pintei em 1946, aquele que parece um açougue, surgiu diante de mim por acaso. Eu estava tentando fazer um pássaro pousando num campo. Pode ser que ele de algum modo tenha uma relação com as três formas que foram feitas antes, mas de repente as linhas que eu tinha desenhado sugeriram uma coisa muito diferente, e desta sugestão nasceu o quadro. Não tinha a intenção de pintá-lo; nunca pensei nele daquela maneira. Foi como se uma coisa, aparecida acidentalmente, tivesse ficado debaixo de outra que também por acaso veio depois. (...) O pássaro de repente sugeriu a abertura para uma área de sentimentos totalmente diferentes. E então fiz estas coisas, aos poucos elas foram saindo. Por isso, acho que o pássaro não sugeriu o guarda-chuva; subitamente ele passou a sugerir a imagem inteira, que foi executada em muito pouco tempo, mais ou menos três ou quatro dias.¹⁴

Para Kandinsky, por sua vez, o conteúdo é elemento determinante da obra de arte. Diz ele em *O Espiritual na Arte* que “do mesmo modo que a palavra não determina o conceito, mas o conceito a palavra, o conteúdo determina a forma: a forma é a expressão material do conteúdo abstrato. A escolha da forma é, pois determinada pela necessidade interior, que constitui propriamente a única lei imutável da arte”.

¹⁴ David Sylvester. Entrevistas com Francis Bacon, São Paulo, Cosac & Naify Edições

O pintor não antevê sua obra: se o que ele busca é o conteúdo abstrato de uma necessidade interior, no ato de pintar os elementos decorrem uns dos outros, e interdependentes, no sentido em que a totalidade vai determinando as necessidades. A transformação de imagens descritas por Bacon estão muito próximas das descrições do texto de Lautréamont.

Uma vez que os surrealistas buscavam a liberdade para que o conteúdo interior fosse expresso sem censura, acredito ser natural que os pintores do movimento, identificando-se com a escrita de Lautréamont nesses termos, fossem imediatamente atraídos a relizarem diversos comentários visuais do texto. Eles buscavam o que Bachelard chamou de exemplos de

pintura que capta o poder transformante, da pintura dinâmica, síncrona, da poesia projetiva. Ai vemos verdadeiramente o habitado por forças, a matéria habitada pela causa formal, o nadador habitado por peixes, tornado peixe, matando o peixe.¹⁵

Desta forma, os surrealistas, ao territorializar Lautréamont, transformando-o numa espécie de mentor, habitaram-no, foram habitados por ele e o devoraram. Começaram a surgir as versões ilustradas do livro recentemente descoberto, e, entre elas:

¹⁵ Bachelard, p.47

*Comte de Lautréamont, *Oeuvres complètes*, Paris, G.L.M., 1938, que inclui ilustrações de Victor Brauner, Oscar Dominguez, Max Ernst, Augustin Spinoso, René Magritte, André Masson, Sebastian Matta Echaurren, Joan Miró, Wolfgang Paalen, Man Ray, Kurt Seligmann e Yves Tanguy.

*Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, dessins de René Magritte, Brussels, Editions de la Boétie, 1948.

*Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, 44 etchings by Dalí, Paris, Skira, 1933.

É possível que a atração dos pintores surrealistas por ilustrar os *Cantos* se deva a essa profunda relação que o texto tem com a linguagem visual? É possível: Lautréamont trabalha dinamicamente suas imagens poéticas, numa vertigem de metamorfoses que constituem um universo próprio que ignora toda e qualquer relação conhecida e estável.

Sendo assim, o texto é um desafio para o ilustrador, que se depara com um paradoxo: Não é o excesso de descrições que resumem o campo iconográfico do artista mas o de imagens, excesso este responsável pelo dinamismo do texto que pede, sim, o cuidado do artista para que não as congele, destruindo assim sua principal característica. Ao mesmo tempo, oferece um vastíssimo material para que se possa trabalhar livremente.

Apesar da apropriação que os surrealistas fizeram da obra de Isidore Ducasse, o texto permanece além de qualquer movimento conhecido. Lautréamont rompeu as fronteiras não apenas do romantismo, mas caminhou muito além. Talvez ele tenha tido a lucidez dos loucos e profetizado seu destino: “somente mais tarde, quando certos romances tiverem saído, compreenderéis melhor o prefácio do renegado de rosto fuliginoso”¹⁶. Sua obra contrariou todas as normas estéticas e morais e despedaçou a própria lógica: o que tornava essa obra mais perturbadora do que as outras era o fato de que sua desrazão não se manifestava apenas nos temas, mas também e sobretudo no seu discurso, que escapava às regras da razão literária. Tal obra estava fadada a desaparecer em seu tempo, pois o que transgride tende a ser repellido. Mas são as transgressões que mudam os caminhos da arte, abrindo novas possibilidades. Os transgressores sempre são o alvo imediato da crítica e de toda a sociedade, quando esforça-se por bani-los, quando através de suas obras é mostrada a ineficiência da ordem vigente. No entanto, não é a aceitação de uma obra que a faz imortal. Ou ela resiste com suas verdades e loucuras ou não resiste de modo algum. O texto de Lautréamont permanece em sua riqueza discursiva e simbólica, escapando às interpretações e rotulações definitivas. Pertence à categoria do que Roland Barthes chamou de *texto escrevível*¹⁷: ele age, cede plenamente ao encantamento do significante, à

¹⁶ CM, C VI, E 1, pág.225

¹⁷ Cf. Roland Barthes, *S/Z* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992, p.38), o texto escrevível é aquilo que pode ser, hoje, escrito (re-escrito), que faz do leitor “não mais um consumidor, mas um produtor do texto. (...) O texto escrevível é um presente perpétuo, no qual não se vem inscrever nenhuma palavra consequente (que, fatalmente, o transformariam em passado); o texto escrevível é a mão escrevendo, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja cruzado, cortado, interrompido, plastificado por algum sistema singular (Ideologia, Gênero, Crítica) que venha impedir, na pluralidade dos acessos, a abertura das

volúpia de escrever. Ao contrário do texto *legível*, de plurais limitados, destinado a ser consumido, o texto escrevível é feito de infinitos plurais, de “redes múltiplas que se entrelaçam”,

é uma galaxia de significantes, não uma estrutura de significados; não tem início; é reversível; nele penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma possa ser a principal¹⁸.

redes, o infinito das linguagens. O escrevível é o romanesco sem o romance, a poesia sem o poema, o ensaio sem a dissertação, a escritura sem o estilo, a produção sem o produto, a estruturação sem a estrutura.” Para diferenciar de seu oposto, o texto legível, Barthes indica como deve ser a interpretação: “Interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos embasado, mais ou menos livre), é ao contrário, estimar de que plural é feito”.

¹⁸ Barthes, op. cit. Pág. 39

René Magritte e Os Cantos de Maldoror

*Comte de Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, dessins de René Magritte, Brussels, Editions de la Boétie, 1948

Trata-se de um livro com formato 24,5 X 18 cm, folhas brancas e letras em negro como também as ilustrações. Apenas um elemento de cor está presente: uma linha vermelha formando um retângulo que parece aprisionar o texto, enquanto as grandes gravuras não são emolduradas, devorando toda a página.

Magritte criou para esta edição três padrões de imagens:

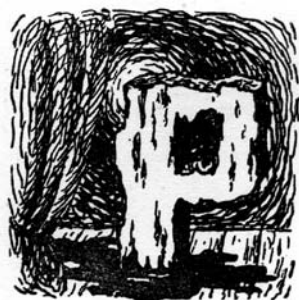
1. Letras Capitulares: Em todos os seis cantos, as letras iniciais são ornamentadas. Apresentando características de objetos ou animais, elas não apenas introduzem as palavras, mas como veremos, prenunciam certas particularidades do texto.

2. Vinhetas: Pequenos desenhos que se posicionam entre as estrofes, as vinhetas são intervenções signícas que também encerram cada canto.

3. Ilustrações de página inteira: Duas ilustrações de página inteira são colocadas em cada Canto. Seu papel não é apenas o de ornamentar ou decorar: são verdadeiras intervenções, nas quais a imagem praticamente interfere no verbo poético, fragmentando-o, interrompendo a leitura. Por não

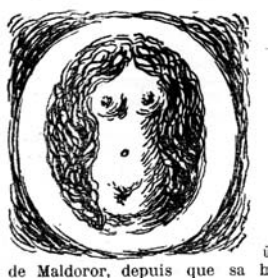
estarem contidas numa moldura como as palavras, as ilustrações parecem extrapolar da própria obra.

Letras Capitulares



As letras capitulares, ou aberturas seguem os padrões clássicos de introdução conhecido como iluminuras. As letras são apresentadas ornamentadas dentro de um certo estilo de representação nas artes gráficas, ou seja, as letras se apresentam em tamanho maior e diferente do que o tipo usado no texto e apresentam ornamentação, adição de elementos decorativos ao redor, e muitas vezes figuras que se relacionem com o texto. Magritte dentro da coerência surrealista de seu estilo, além da ornamentação e elementos adicionais, transformou a própria letra de forma que ultrapassa os limites de representação de um grafema impresso. Hubert¹⁹, analisando a letra *P* que introduz o primeiro canto sugere que, ao apresentá-la num contexto teatral, ao lado de uma cortina que se abre e uma luz que confere a iluminação, o artista transforma o signo em imagem visual, atribuindo à letra

a representação de um objeto animado. Essa abertura ainda possui um caráter de prenunciar tanto a performance do poeta quanto do pintor: “A inicial como ator não renuncia a suas características como letra, mesmo se a imagem confere outra dualidade à ambiguidade inerente ao texto de Lautréamont”²⁰



A abertura do segundo canto apresenta a letra O, no interior da qual um torso feminino nos sugere um rosto.



O Canto 3 apresenta em meio a uma paisagem a letra R composta de uma pata de ave e uma mão humana, expressando a dualidade homem /animal do personagem Maldoror: enquanto o hibridismo dos seres e as metamorfoses se apoderam do signo, esse incorpora propriedades animais.

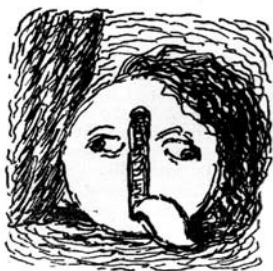


A abertura do Canto 4 mostra uma torre com características masculinas. Dois olhos se abrem como

¹⁹ Renée Riese Hubert, *Surrealism and the Book* (Los Angeles, 1984, California Press, pág.196)

²⁰ Hubert, pág. 198

janelas, porém desprovidos de órbitas, sugerindo uma máscara. A letra C se agrega a essa paisagem árida; atrás dela uma vegetação ressequida sugere também que o etéreo que os circunda está prestes a ruir.



O Canto 5 se inicia com a letra Q. Ela se encontra como a primeira abertura, ao lado de uma cortina que se abre e apresenta dois olhos invertidos cuja terminação nos sugere uma língua debilmente colocada para fora de uma boca.

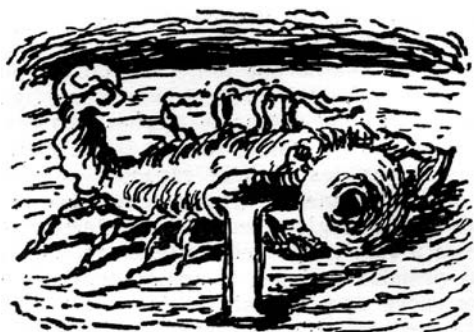


A abertura do Canto 6 recupera a ilustração de página inteira do Canto 2, um homem com a cabeça partida. A letra V se nos apresenta como um monolito aberto em dois. A triangulação formada deixa entrever o céu e o oceano sobre o qual ela flutua. Uma moldura mais os rochedos que se encontram em volta nos sugerem que estamos contemplando o espetáculo do interior de uma caverna. O leitor/observador é transformado em *voyeur*, pois a abertura poderia ser uma fechadura ou um buraco através do qual se observa alguma coisa. O que se passa no além dessa fronteira, no entanto, é o elemento (signo) que desencadeará o discurso. Essa espécie de abertura será retomada na figura que apresenta o quarto capítulo desse Canto, desta vez os mesmos contornos sugerindo a boca de um imenso rosto em cujo interior se vêem algarismos romanos. Aqui ela desempenha um papel inverso: é a

passagem para o interior, para a caverna, o obscuro. Se anteriormente funcionava como saída, agora é a entrada.

Já para o Canto 6, fragmentado, ao contrário dos outros, em capítulos numerados, Magritte produz um processo semelhante às aberturas com os números de cada capítulo. Uma vez que se trata de algarismos romanos, continuamos com o processo de ornamentação das letras que aqui não têm, contudo, sua estrutura gráfica alterada, embora Magritte deixe nu o processo em que elas se desvinculam de sua função na palavra e passam a representar números. O não-alterar deixou claro a alteração que por si só é produzida.

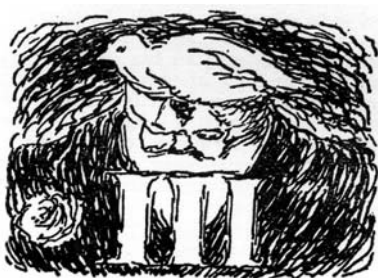
Vejamos cada um desses capítulos do Canto VI:



O primeiro capítulo tem como ornamentação um escorpião que carrega ou perfura ou devora um olho. “Alguém espreita e segue seus passos, como uma futura presa?²¹” Ameaça, o animal que captura (a vítima é chamada de presa) é aqui bem representado pelo bicho peçonhento que se apodera da visão da vítima. A sedução é também aqui anunciada. Mervyn será seduzido por Maldoror antes de vê-lo.



Mãos e olhos são figuras predominantes na ornamentação dos capítulos. O capítulo 2 apresenta uma mão que agarra um chumaço de cabelos. A agressividade e a força dominadora são aqui sugeridas.

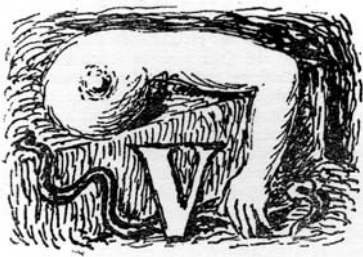


Um velho de ombros desmesuradamente largos tem uma ave colada a sua cabeça. Ele se inclina e apoia sua barba nos algarismos, que assumem um papel de coluna de sustentação. O paradoxo de um animal que é capaz de se elevar aos céus, curvando e massacrando a consciência da figura paterna do Canto 6.

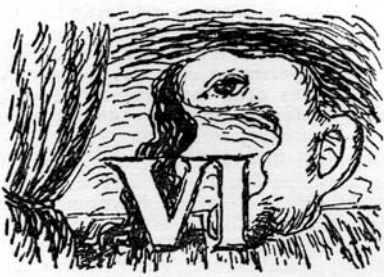


O Capítulo 4 já anteriormente descrito, apresenta o devorar, o canibal, aquele que se apodera pela boca que, como veremos é um tema recorrente no texto, assim como nas ilustrações e se constitui um tema bastante importante dentro do movimento surrealista.

²¹ CM, C VI, E 3, pág. 228



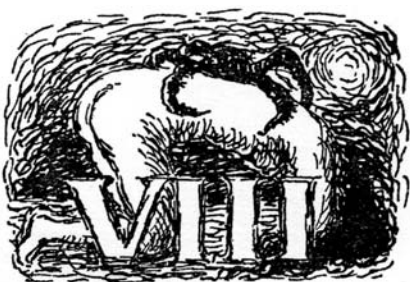
O capítulo 5 apresenta uma figura magritiana. O corpo humano aparece resumidamente na forma de um braço acoplado a um seio feminino. Ao lado dele, uma serpente. O seio, ao mesmo tempo se assemelhando a um olho, encara provocativamente o observador.



O capítulo 6 é uma mistura do tema magritiano da cortina que se abre, como já apresentado na letra que abre o primeiro dos cantos, e uma figura amorfa se nos apresenta. Aparentemente uma xícara desvirtuada de sua função: ela é aberta, não pode conter um elemento negro que dela escorre. Esse estranho objeto é humanizado com a adição de um olho humano que encara o observador.



O capítulo 7 sugere novamente uma caverna, e um animal emergido do universo maldororiano repousa atrás das letras.



O último capítulo do sexto canto apresenta uma figura que, agachada, leva um animal às costas. O animal sugere uma aranha, mas também pode ser um caranguejo. A sugestão desses dois animais não é por acaso. Magritte une dois episódios

importantes, a aranha da última estrofe do canto V, que todas as noites vem sugar o sangue de Maldoror, e o arcanjo-caranguejo do canto VI, enviado por Deus para impedir que Maldoror realize seu intento. Como veremos nas análises das ilustrações de página inteira, essa possibilidades de sugerir vários temas maldororianos simultaneamente será um recurso bastante usado por Magritte.

Vinhetas



As Vinhetas se apresentam à primeira vista como intervenções sígnicas reforçando a fragmentação de um discurso que, entretanto, escorre na página praticamente sem parágrafos. Elas não apenas funcionam como elo de ligação entre as estrofes, como também as fecham, reforçando a diagramação que o poema faz de si mesmo. Apesar de às vezes assumirem um papel decorativo e não se reportarem a passagens específicas do texto, não destoam, mas, (como bem definiu Hubert²²) são registros ou derivações das inversões e transgressões da ordem, presentes no espírito do texto. Ocasionalmente, elas

²² Hubert, pág.196

podem sugerir uma referência ao texto, como a figura que encerra o canto 3²³: nela vemos um objeto de formato alongado apoiado a uma cama vazia



encostada a uma parede, imagem que relança o leitor à estrofe 4 desse mesmo canto, onde se lê: “um bastão loiro, composto de cornetas que se enfiavam umas nas outras.(...) Após grande luta com

a matéria que o rodeava como uma prisão, foi apoiar-se à cama que havia nesse quarto, a raiz repousando sobre um tapete, a ponta apoiada à cabeceira”²⁴. Trata-se da descrição que Lautréamont faz de um fio de cabelo deixado por Deus no quarto de um prostíbulo, onde Ele tinha se unido carnalmente a uma mulher. Magritte escolheu aqui a mais tradicional forma de ilustração, a aproximação mimética, que os surrealistas visavam evitar. Porém devemos considerar outros aspectos. Ao contemplar a vinheta, notamos que, com exceção do próprio objeto estranho (o fio de cabelo), todos os elementos estão imersos em sombra. Dessa forma a vinheta não é



imediatamente visível. Sua legibilidade é deturpada, forçando o leitor/observador a realizar inúmeras “leituras” próprias, antes de reconhecer os elementos da narrativa. Há outros casos de

²³ figura n. 43 - as figuras são numeradas pela ordem em que aparecem na edição de Magritte: pág.

²⁴ CM, C III, E 4, pág.159

legibilidade dificultada, como por exemplo o caso de um dedo que afunda em uma superfície mole²⁵. Sua função seria meramente decorativa, visto não se poder identificar a passagem de onde é extraída (se o for)? Atente-se, porém ao seguinte: a superfície que se amolda ao contato do dedo nos lembra as figuras de células que se fagocitam. O dedo, ao penetrar na matéria, possuindo-a, é também possuído por essa. Fica a leitura, mais uma vez, aberta ao leitor. Em outra vinheta²⁶, uma moldura envolve uma sombra, cujos contornos nos



lembrem um órgão sexual feminino. A conotação sexual é visível, mas o objeto emoldurado não é imediatamente reconhecível. Pode ser uma abertura, um vazio, ou o reflexo, caso se trate de um espelho de algo que se encontra num outro plano.

Gostaria também de chamar a atenção para um dado que será desenvolvido posteriormente: enquanto vão extraíndo imagens e temas do texto, as vinhetas incorporam elementos que procedem da própria iconografia de Magritte, como por exemplo a maçã com máscara, o torso, o estranho objeto esférico que pontua ocasionalmente um desenho.

Ilustrações de Página Inteira.

As ilustrações de páginas inteiras são muito peculiares e trataremos especialmente delas no próximo capítulo.

²⁵ figura n.32. pág.

²⁶ Figura.41- pág.

Parece-me, entretanto, que a multiplicidade de signos que compõem vinhetas e aberturas, assim como o amplo conjunto de ilustrações de página inteira recorrem basicamente a quatro categorias temáticas:

O Corpo:



mutilado ou deformado;

fragmentado (especialmente mãos e olhos);

partes desconexas reunidas, gerando seres híbridos;

formas orgânicas irreconhecíveis

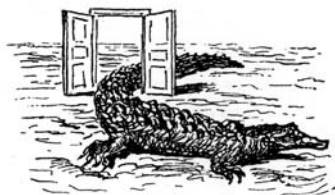
Objetos



instrumentos de mutilação;

objetos do cotidianos descontextualizados.

Animais



aranha, serpente, jacaré e rinoceronte.

Seres híbridos segundo os padrões:



humano + animal /

humano + objeto /

animal + objeto /

objetos + objetos

Como veremos no desenvolvimento do trabalho, embora essas categorias possam aparecer em maior ou menor grau nas ilustrações, elas se contaminam umas às outras, segundo princípios que regem, de um modo geral, a estética surrealista, amplamente inspirada pela obra de Sigmund Freud.

Neste setor, as teorias psicanalíticas foram fundamentais, particularmente no que diz respeito ao sonho, como se pode ver em inúmeras passagens de *La Révolution Surrealiste*, que incluíam relatos de sonhos experimentados pelo grupo. São os mecanismos básicos da lógica onírica, tal como foram tematizados por Freud, que fascinaram os surrealistas, que acreditaram ser possível compor, obedecendo a eles, no estado de vigília: refiro-me, evidentemente, ao deslocamento e à condensação. O primeiro é o processo pelo qual o conteúdo latente, ou seja, a expressão do inconsciente, é condensado ou comprimido no interior do conteúdo manifesto. “Isso pode ocorrer, por exemplo, em tipos de estruturas compostas encontradas em sonhos nos quais diversas pessoas, coisas ou acontecimentos são

substituídos por um único elemento”²⁷. O deslocamento é o processo pelo qual a censura transfere um elemento importante do foco do sonho para outro aparentemente insignificante.

Sabe-se que o trabalho de Freud sobre o sonho apresenta importantes analogias com o estudos desenvolvidos por Frazer em sua obra capital, *O Ramo de Ouro*²⁸, na qual são utilizados dois conceitos explicativos para a magia nas sociedades ditas primitivas: a magia por simpatia, chamada homeopática ou imitativa que corresponderia à condensação; e a magia por contaminação, correspondendo ao fenômeno do deslocamento. O primeiro e o segundo par apresentam nítidas analogias com as figuras da retórica metáfora e metonímia, como lembra Jakobson, em seu estudo hoje já clássico.

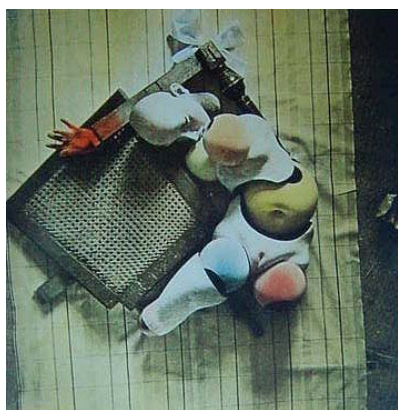
Ora, esses mecanismos são também valiosos como conceitos explicativos da estética surrealista que enfatiza os mecanismos do inconsciente, explorando a linguagem e os processos de funcionamento do sonho. Ao trabalhar com um repertório de símbolos freudianos e tornando pública sua história pessoal, significava sugerir um tipo de fantasia coletiva ou estabelecer mitos que predominavam na vida social e psíquica de sua época.²⁹ Sendo assim, alguns temas freudianos devem ser ressaltados pela recorrência nas obras surrealistas.

²⁷ Briony Fer, “Surrealismo, Mito e Psicanálise”, (in *Realismo, Racionalismo, Surrealismo A arte no entre-guerras* . São Paulo, Cosac & Naify, 1998, pág. 181)

²⁸ Sir James George Frazer, *O Ramo de Ouro*, 1890 -Os surrealistas consideravam que, por detrás da aparente irracionalidade de certos rituais tribais primitivos, se encontrava um profundo conhecimento do mundo, superior ao pensamento consciente. André Masson por exemplo, influenciado pela leitura de Frazer, recorreu a mitos de culturas tribais e traçou paralelos em suas narrativas.

²⁹ Briony Fer, p. 199

A idéia de estranhamento de Freud foi amplamente explorada pelo grupo. O estranho consiste em algo secretamente familiar. Analisando um conto de E.T.A. Hoffmann, *O Homem de Areia*, a figura do pai que pune as crianças arrancando-lhes os olhos, Freud elabora o tema psicanalítico do medo da castração. Nessa estrutura, as partes desmembradas evocam o estranho, mas também o pode fazer um texto ou uma imagem “desmembrada”, em que peças são justapostas num modo não familiar. O mesmo ocorreria - e aqui retornamos ao texto de Freud - com um “duplo”, com um espelho, ou um espírito guardião ou uma imagem repetitiva. Esse estudo em particular pertence, sem dúvida, ao grupo de teses freudianas incorporadas pelos surrealistas. Uma pista disso é o trabalho do fotógrafo Hans Bellmer que começou a produzir a série de bonecas desmembradas depois de ter assistido a uma apresentação de *Os Contos de Hoffmann*³⁰.



As partes decepadas nos remetem à fantasia de castração que, segundo Freud, pode aparecer sob diversos símbolos: o objeto ameaçado pode ser deslocado (cegueira de Édipo, arrancar dos dentes, etc.), o ato pode ser deformado, substituído por outros danos à integridade corporal (acidente, sífilis, operação cirúrgica), e mesmo à integridade psíquica (loucura como consequência da masturbação). Quanto ao agente paterno, esse pode encontrar os substitutos mais diversos, como os animais de angústia dos fóbicos³¹.

³⁰ O fotógrafo Hans Bellmer produziu uma série de fotografias para uma coletânea intitulada *Les Jeux de la poupée*, acompanhadas pelos textos de Paul Eluard. (Paris: Les Editions Premières, 1949). A Ilustração acima é parte dessa série.

³¹ J. Laplanche/ J. - B. Pontalis, *Vocabulário da Psicanálise*, (São Paulo, Martins Fontes, 1986, pág. 111)

A loucura e a histeria também foram fonte de inspiração para os surrealistas, sobretudo quando ligadas à imagem da mulher.

Outro conceito que atravessa o movimento, sobretudo através da corrente daliniana, foi o de canibalismo, que a psicanálise moderna assim define a partir dos estudos freudianos:

Termo empregado para qualificar relações de objeto e fantasmas (fantasia) correlativos da atividade oral, por referência ao canibalismo praticado por certos povos. O termo exprime de modo figurado as diferentes dimensões da incorporação oral: amor, destruição, conservação no interior de si mesmo e apropriação das qualidades do objeto.³²

Em *Totem e Tabu* (1912-13) a noção de canibalismo encontra o seu primeiro desenvolvimento. Freud sublinha nessa prática dos “povos primitivos” a crença que a ingestão de partes do corpo de uma pessoa propicia igualmente apropriação das propriedades que a ela pertenceram, o que levará à concepção do “assassinio do pai” e da “refeição totêmica”, conceito freudiano de considerável alcance: “Um dia os irmãos [...] reuniram-se, mataram e devoraram o pai, pondo desse modo fim à horda primitiva [...]. No ato de devorar realizaram a identificação com ele, pois cada um se apropriou de uma parte da sua força”³³.

Qualquer que seja o valor da perspectiva antropológica de Freud, o termo “canibalismo” assumiu na psicologia psicanalítica uma acepção definida. Na edição de 1915 dos *Três Ensaio*s, em que Freud introduz a idéia de organização oral, o canibalismo caracteriza essa fase do desenvolvimento

³² J. Laplanche/ J. - B. Pontalis, pág. 94)

psicossexual. Na sequência, fala-se às vezes, para definir a fase oral, de canibalismo, termo que então sublinha “determinadas características da relação de objeto oral: fusão da libido e da agressividade, incorporação e apropriação do objeto e das suas qualidades. As relações estreitas que existem entre a relação do objeto oral e os primeiros modos de identificação estão implicadas na própria noção de canibalismo³⁴.

O próprio Freud não aprovou a ‘apropriação’ de suas teorias pelos surrealistas, como se pode constatar através da correspondência que se estabeleceu entre ele e Breton, mas o movimento teve o mérito de expandir sua obra para outras áreas, especialmente a artística, tornando-a conhecida fora do circuito médico.

Mesmo com a discordância de Freud, suas teorias marcaram a homogeneidade do movimento, uma vez que não se pode falar exatamente em unidade de estilo na pintura surrealista. Dalí, Magritte, Tanguy e Ernst, embora todos recorressem a uma forma minuciosa de pintar, possuem características bem diversas em seus trabalhos. Mas se unem no intento de produzir quadros que reflitam as condições do sonho, no sentido em que retratavam ao observador um mundo interior imaginário que resultasse na desorientação das expectativas habituais.

Magritte, em seu quadro *Le Dormeur Téméraire* (*O Adormecido Temerário*) (1928) alude à idéia freudiana de que os objetos cotidianos se transformam, no sonho, em signos que manifestam desejos e angústias. O

³³ J. Laplanche/ J. - B. Pontalis, pág. 94

³⁴ J. Laplanche/ J. - B. Pontalis, pág. 94

pintor utiliza símbolos freudianos clássicos (chapéu côco e vela), mas, em se tratando de sua pintura, o resultado é sempre ambíguo.

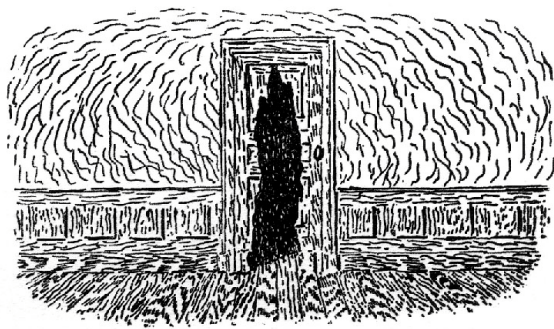
As categorias de que Magritte se serve para abordar Os Cantos possuem relação com os temas derivados dos estudos de Freud que fascinaram os surrealistas. O pintor, no entanto, encontrou uma maneira singular de retratar essa relação em suas obras pictóricas, que pode ser resumida, segundo Suzi Gablik³⁵ em oito possibilidades de retratar o objeto, que aqui citaremos rapidamente, mas que aparecerão no decorrer desse trabalho:

- 1) O isolamento de um objeto de seu contexto
- 2) Modificação de algum aspecto inerente ao objeto
- 3) Hibridização
- 4) Mudança de escala: miniaturização ou ampliação
- 5) Encontros acidentais de objetos aparentemente díspares
- 6) Paradoxo
- 7) Bipolaridade Conceitual
- 8) Imagem dupla como forma de trocadilho visual

Assim como as categorias temáticas, essas formas de abordagem aparecerão em toda obra pictórica de Magritte, e com intensidade, nas ilustrações dos Cantos, como veremos a seguir.

³⁵ Suzi Gablik. *Magritte*, Thames and Hudson, pág..123.

Poesia das



Imagens /

Imagens da

Poesia

As Ilustrações de página inteira

As ilustrações de página inteira constituem nosso principal foco de interesse. Nelas Magritte sai de um processo ornamental como nos casos das aberturas e decorativo, como no caso da maioria dos desenhos pequenos, para realizar seu trabalho como artista plástico, alcançando o mesmo peso artístico que o texto poético. Ao mesmo tempo em que encontramos nestas ilustrações elementos recorrentes da iconografia do pintor, já presentes em trabalhos anteriores à edição ilustrada dos cantos, outros surgirão, que passarão a integrar o conjunto iconográfico do artista plástico. Assim, podemos constatar um duplo movimento fecundante nessa relação : certos elementos pertencentes à iconografia anterior à ilustração de Lautrémont nele interferem poderosamente (é o caso dos manequins e bilboquets) enquanto posteriormente temas e imagens gerados no processo de ilustração dos Cantos vão reaparecer em outras obras de Magritte.

Três anos antes da edição dos *Cantos*, Magritte havia ilustrado o livro de Paul Éluard *Les Nécessités de la Vie*, dois trabalhos que, se aproximam de um ponto de vista técnico e nos permitem uma compreensão da concepção que o artista fazia da ilustração, sobretudo se nos reportamos à sua declaração:

Devo acrescentar...um lembrete referente à ilustração (ilustração no sentido usual). Ao invés da idéia de ilustração, eu preferiria a de imagens que acompanham um texto, deste modo, as imagens não seriam 'comandadas' ou 'inspiradas' pelo texto, mas iriam apropriadamente encontrá-lo. Ilustração implica exercício

aplicado... cujo mecanismo, seja simples ou complexo, pode ser desmanchado. A reunião ou encontro de um texto e uma imagem é previsível.¹

René Magritte foi um desses artistas com um propósito muito definido em relação à sua obra pictórica. E esse propósito se assemelha ao processo de reflexão filosófica, pois ele transpõe ‘o pensar’ para a pintura, indo para muito além da fruição estética, buscando a ascensão da poesia sobre a pintura. Sua iconografia parece ser repetidas vezes extensões de suas discussões.

Nos *Cantos de Maldoror* suas ilustrações ocupam quase que a totalidade da página, extrapolando os limites fixados pela moldura, e não existe nenhuma linha, se tomamos como parâmetro o texto inserido no retângulo vermelho, que estabeleça seus limites. Dois fenômenos curiosos ocorrem quando nos deparamos com uma dessas ilustrações. O primeiro é que, acostumado a vagar pelo interior do texto onde fica aprisionado por suas pequenas dimensões e sua moldura, o leitor tem a sensação, com as dimensões muito maiores das ilustrações, de que o próprio universo da escrita maldororiana foi como que “ultrapassado” pela imagem. Outro fenômeno é interrupção da leitura provocada pela súbita emergência da gravura: a leitura “ideal”, o acompanhamento atento do texto é fraturado, nesta edição, por gravuras que “cortam”, sem cerimônia, as frases “no meio”. Não há aqui qualquer preocupação em colocar essas figuras após o ponto da frase: elas simplesmente dilaceram o texto e como se encontram sempre no lado direito da página, em seu verso segue-se uma página em branco, desorientando ainda mais o leitor que tem às vezes que retornar à página anterior para não se perder em sua leitura.

¹ Hubert, pág. 321

O estabelecimento de um paralelismo semântico e estrutural entre texto e imagem era a norma nos livros ilustrados, até o século XIX: em passagens narrativas ou descritivas, a figura surgia habitualmente junto ao texto de referência, de modo a conferir-lhe veracidade mimética; e não era incomum acrescentar ao livro um mapa do local onde transcorria a ação. Temos o exemplo disso numa edição ilustrada de *Paul et Virginie*, cujas requintadas ilustrações se iniciam com um mapa da Ile de France. Outras gravuras seguem o estilo ricamente descritivo do autor, enriquecendo os retratos dos personagens com elementos que evocam o idílio onde correm as aventuras dos protagonistas².

Os surrealistas, atentos a uma nova relação entre texto e imagem desvinculada dos processos simbólicos tradicionais, buscaram interpenetrar texto e imagem, num jogo de simultaneidades que altera profundamente o estatuto semântico do verbal e do visual. Man Ray, por exemplo, para ilustrar *Facile*³ de Paul Eluard, inseria os poemas dentro de suas fotografias que retratavam corpos nus, e a diagramação era ditada pelos contornos do corpo humano que ocupava metade da página. Sabemos que, para Magritte, a relação entre a palavra e a imagem era de interesse maior. É possível que, seguindo a vertente que consistiria em abolir as dicotomias, ele estivesse na verdade interpenetrando imagem/texto na escolha da localização de suas ilustrações para *Maldoror*, o que parece ser corroborado por esta observação

² Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, Paris, Curmer, 1838, ilustrada por Tony Johannot, Meissonier e outros.- essa edição é citada nas bibliografias dos livros ilustrados do século XIX como a “pérola dos livros românticos”

³ Paul Eluard, *Facile*, fotografias de Man Ray (Paris, G.L.M., 1925) in Hubert, op. cit., pág. 75

de seu ensaio intitulado exatamente *Les mots et les images*, datado de 1929: “Na pintura as palavras são da mesma substância que as imagens”⁴, frase que ele ilustra com letras cujos contornos se metamorfoseiam primeiro num perfil humano e depois novamente em letras e, por fim, num objeto (caixa), anulando assim, graficamente, as fronteiras entre texto e imagem.

Na medida em que a *moldura* é tradicionalmente o que circunscreve um quadro, Magritte efetua em sua edição de Lautréamont uma profunda subversão de nosso modo de olhar: encaixado entre linhas vermelhas, é o texto que tem aqui seus domínios restringidos, enquanto a imagem, livre de toda e qualquer cercadura, entra num processo de expansão; e assim, neste reino do absoluto domínio das palavras que é o livro, a ilustração ganha uma inquietante autonomia.

Essas gravuras são desenhos figurativos em bico de pena, e uma de suas mais importantes características é o uso, em lugar de contornos definidos, de linhas interrompidas ligeiramente recurvas, sugerindo formas entrevistas nas névoas.

Algumas considerações sobre a técnica do desenho nos ajudariam talvez a compreender como Magritte submeteu essa difícil arte a seus propósitos.

Um contorno fechado com linhas grossas confere peso a um objeto que, delineado com linhas finas, ganha leveza. Um contorno aberto solicita a

⁴ Gablik, pág.133

interferência do olhar do observador que completará as formas seguindo o sentido das linhas. Quando as linhas interrompidas não se sucedem umas às outras num movimento contínuo, causamos no observador uma certa desorientação, pois o olhar, em busca da contigüidade espacial, é arrastado por uma impressão de movimento. Pode-se mesmo afirmar que o movimento no desenho decorre da liberdade no modo de traçar: quando soltos, os sinais fazem com que as formas respirem no universo de seus corpos através das aberturas entre os traços: o dinamismo imagético depende, pois, da comunicação figura-espço. Vêm então as sombras, tons, matizes que são sugeridos pelo próprio desenho.

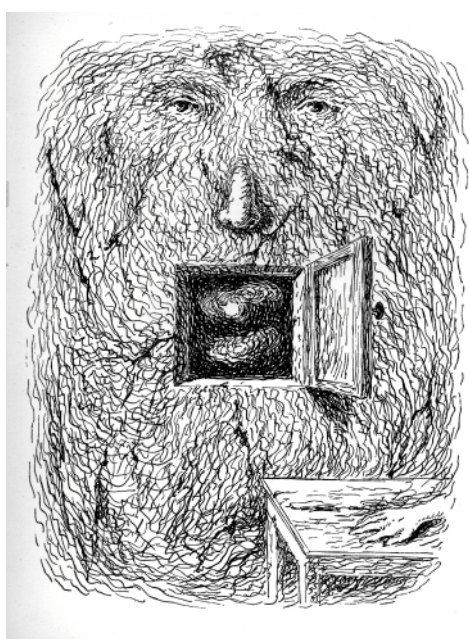
Essa mesma sensação enevoante de sonho ou alucinação é uma das características do próprio Lautréamont que quase nunca descreve uma imagem que possa ser nitidamente delineada em nosso imaginário: mal começamos a visualizá-la e o poeta já nos surpreende com elementos díspares; e os contornos se movimentam em outra direção. Permanece a vaga sensação de uma figura acabada, semelhante à nossa memória de sonhos, em que uma pessoa, presente com força no território onírico, não consegue entretanto ser “descrita” por nós em detalhe. “Como não reconhecer em Maldoror”, pergunta Blanchot, “a obra mais impregnada de sonho, aquela que representa com maior força a tragédia da luta paralizada no seio da noite?”⁵

Através do processo gráfico descrito acima, Magritte conseguiu captar o cinetismo onírico das imagens ducassianas, produzindo um movimento que conduz o olhar do centro para as bordas da gravura, o que acentua o

distanciamento entre as linhas, dissolvendo gradualmente a imagem, que aos poucos se desintegra. E embora cinéticas e em expansão, essas formas, por estarem contidas pela materialidade da página, nunca ultrapassam um certo limite. Esse processo evoca de modo irresistível o comentário que Blanchot faz do próprio movimento do texto de Lautréamont:

Em verdade, o que é notável desde o princípio em Maldoror é o movimento por sua vez obstinado e infinitamente precavido pelo qual se perfecciona, de estrofe em estrofe, a posta em jogo, a aproximação, o descobrimento de algumas coisas ocultas, movimento que presta ao livro sua extrema e admirável composição. Sabemos que no Canto V, a lucidez de Lautréamont exatamente 'explica', ao descrever o vôo dos estorninhos, as raridades desta composição(...) ⁶

Esta metáfora do vôo dos estorninhos, que subsume o movimento textual dos *Cantos*, Magritte, como que tocado pela magia de contágio, vai estendê-la a seu próprio trabalho gráfico, como se pode constatar colocando lado a lado uma das gravuras do mestre surrealista e esta admirável página ducassiana que cito na íntegra, prevendo o admirado prazer do leitor:



Os bandos de estorninhos têm um modo de voar que lhes é próprio, e parece submetido a uma tática uniforme e regular, tal como a de uma tropa disciplinada, que obedece com precisão à voz de um só chefe. É à voz do instinto que os estorninhos obedecem, e seu instinto os leva a se aproximarem sempre do centro do pelotão, enquanto a rapidez do seu vôo os leva constantemente para além; de modo que essa multidão de pássaros, assim reunidos por uma tendência comum em direção ao mesmo ponto

⁵ Blanchot, p.100

⁶ op.cit. pág.141

imantado, indo e vindo sem parar, circulando e cruzando-se em todos os sentidos, forma uma espécie de turbilhão extremamente agitado, cuja massa inteira, sem seguir uma direção bem determinada, parece ter um movimento geral de evolução sobre si mesma, resultante dos movimentos particulares de circulação próprios a cada uma das suas partes, na qual o centro, tendendo perpetuamente a expandir-se, mas incessantemente pressionado, comprimido pelo esforço contrário das linhas circundantes, que pesam sobre ele, está constantemente mais apertado que qualquer uma dessas linhas, que por sua vez estão tanto mais, quanto mais próximas estiverem do centro. Apesar dessa estranha maneira de rodopiar, nem por isso os estorninhos deixam de fender, com rara velocidade, o ar ambiente, e ganham sensivelmente, a cada segundo, um terreno precioso para o termo das suas fadigas e o alvo da sua peregrinação. Tu, da mesma maneira, não te incomodes com a maneira estranha com que canto cada uma dessas estrofes. Mas estejas convencido de que os acordes fundamentais da poesia nem por isso deixam de conservar seu intrínseco direito sobre minha inteligência.⁷

Magritte sugeria que as imagens do ilustrador não deviam nascer do texto, mas com ele se encontrar, numa esfera em que os significantes da pintura e do texto geram aquele efeito poético “puro” almejado pelos surrealistas. Assim, na obra intitulada *A Queda da Casa de Usher*(1949), diretamente derivada do conto de Edgar Allan Poe, o pintor omite as dimensões psicológicas da narrativa, o mal espiritual acoplado ao declínio físico e todo contágio da lúgubre atmosfera narrativa. Oblitera também todo detalhe descritivo a respeito daquele domínio sinistro e a referência, capital para o conto, à cripta e ao túmulo, limitando-se a mostrar entrevisto entre cortinas entreabertas, um cenário deserto sob uma Lua com características artificiais. No proscênio, uma árvore estilizada, com as raízes no solo mas

⁷ CM, C V, E 1, pág.195

partida ao meio. Ora, no conto de Poe, há claras referências à afinidade dos Ushers com as plantas: Magritte não inventou, portanto, uma metáfora para o texto; fez algo que parece até mais importante – ela a decriptou no interior da própria narrativa, observa Hubert, cuja análise estamos seguindo neste ponto.⁸

Assim o pintor surrealista leu o conto fantástico de Poe: no espaço de uma hermenêutica. Como, porém, se aproximou o ilustrador dos Cantos de Maldoror, livro que, já em sua abertura adverte o leitor contra os riscos que o texto encerra? Com efeito, Lautréamont nos convida, na estrofe liminar de sua obra, a nos afastar dela, “com os calcanhares para trás”, curiosa expressão sugerindo que, ao recuar daquele “pântano verbal”, continuamos entretanto a contemplá-lo:

Não convém que qualquer um leia as páginas que vêm a seguir; somente alguns saborearão este fruto amargo sem perigo. Por conseguinte, alma tímida, antes de penetrar mais longe em tais extensões inexploradas de terra, dirige teus calcanhares para trás e não para a frente...⁹

Como nos explica Joaquim Brasil Fontes em seu artigo *O Romance de Mervyn*¹⁰, o leitor,

vê-se transformado, no meio do caminho, em personagem e é inscrito numa narrativa articulada à dupla comparação. O topos foi inteiramente corroído: uma vez denunciado seu sentido literal, sua função como metáfora da leitura é bloqueada e invertida: o perigo era ‘real’. O leitor é impregnado pelas palavras da página ‘venenosa’; desarticula-se o estereótipo, abrindo-se o texto para o espaço da

⁸ Hubert, pág. 322

⁹ CM, C I, E 1, pág.67

¹⁰ Joaquim Brasil Fontes, “O Romance de Mervyn”, in *Letras - Revista do Instituto de Letras*, Vol. 1, n. 1, Setembro de 1982

ficção. Prosseguir a leitura - mas, neste momento, aquele que lê é personagem; é o próprio texto: 'féroce comme ce qu'il lit'- significa contemplar o rosto materno, afrontar a proibição do incesto. A menos que, como o mais velho dos grous, se decida a evitar o perigo, tomando, segundo o conselho do Poeta, 'outro caminho filosófico e mais seguro': recusar a leitura.

Magritte enfrenta o texto. Deixa-se devorar por ele, metamorfoseando-se em personagem? Ou o acompanha, num passo a passo com os temas maldororianos? Vamos segui-lo neste caminho abrupto.

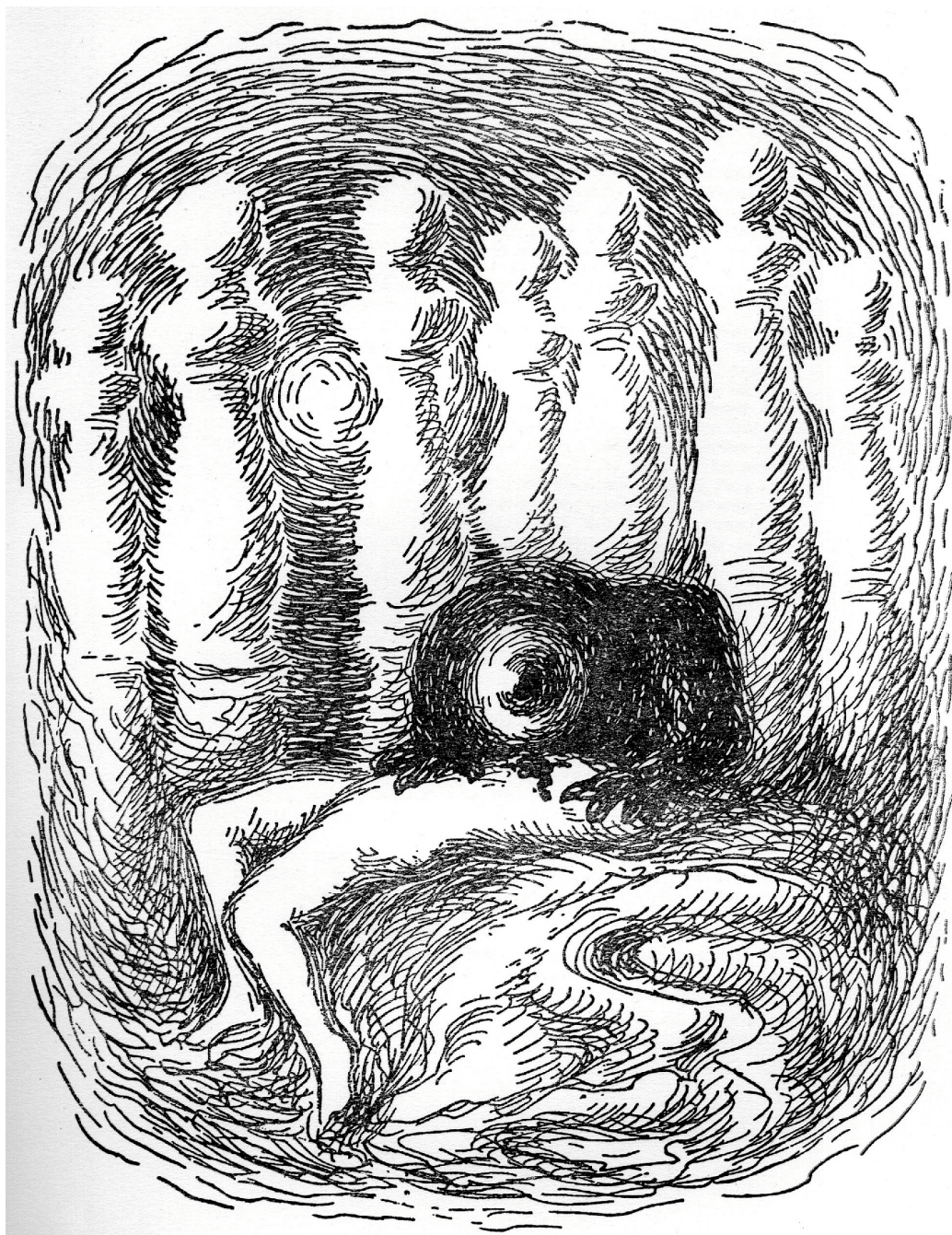
Hubert, ao comparar as ilustrações de Magritte às de Dalí, cujo método paranóico-crítico foi gerado a partir do texto de Lautréamont, diz que não encontramos as obsessões pessoais de Magritte exploradas minuciosamente segundo o mecanismo da paranóia, pois seu mecanismo gerador seria antes o do paradoxo e da ambiguidade; ele explora, com efeito, objetos que, "apesar de retirados de seus conceitos habituais e funções familiares, mantêm uma identidade reconhecível e extrai do texto surpreendentes justaposições que emergem de situações inusitadas, preenchendo, ao menos superficialmente, as condições da metáfora de Lautréamont

Ao analisarmos mais detalhadamente cada uma das ilustrações, notaremos que todas possuem uma ancoragem clara no texto que se mostra através da relação com um episódio e da incorporação de temas maldororianos. Todas as ilustrações fazem referência a um episódio do texto sem, no entanto, estarem necessariamente localizadas dentro da estrofe onde esse episódio se apresenta. Ao incorporar temas maldororianos Magritte apresenta suas ilustrações carregadas de seus próprios elementos iconográficos. Essas duas formas de trabalhar podem aparecer juntas, ou

seja, ao ilustrar um episódio, ele introduz outros temas do texto, num movimento circular semelhante à escrita do texto, onde a narrativa e a palavra poética se entrelaçam, uma conduzindo à outra, como veremos nas análises mais detalhadas.

Canto 1

Ai do viajante retardatário! Os amigos do cemitério se lançarão sobre ele
para estraçalhá-lo e comê-lo, com sua boca da qual



escorre o sangue; pois não têm os dentes estragados.¹

¹ CM, CI, E 8, pág. 75

O devorar

A primeira gravura de página inteira localiza-se na metade da oitava estrofe do primeiro dos Cantos de Maldoror interrompendo o fluxo textual e interferindo, como observei acima, na leitura: um monstro negro cuja anatomia não identifica sua espécie encara o leitor/observador com um único olho, desmesuradamente grande para seu tamanho, o que faz salientar ainda mais a anomalia de sua forma. Ele está a devorar um corpo humano cujos membros superiores e a cabeça já não são visíveis - a mutilação já aconteceu.

Essa estrofe, que descreve de forma ostensivamente retórica os ladridos dos cães furiosos ao clarão da lua, abre-se com uma série de imagens unindo, ao mecanismo tradicional da comparação, seres absolutamente insólitos, inesperados: os cães tanto uivam como uma criança que chora de fome quanto como o moribundo atacado pela peste; mais adiante o poeta descreve o “alimento vivo” que a coruja carrega para seus filhotes. No fecho, os cães acabam por se devorar uns aos outros. Lautréamont explica, então, que

não agem assim por crueldade. (...)eles têm a sede insaciável do infinito, como tu, como eu, como o resto dos humanos de rosto pálido e comprido.(...) Eu, como os cães sinto a necessidade do infinito... Não posso, não posso satisfazer essa necessidade!²

Esta estrofe expressa de forma brutal uma das características fundamentais do texto ducassiano: o apoderar-se do mundo pela boca que distende suas dimensões conforme estende seu apetite. Gaston Bachelard, observando com precisão que o poeta “precipita-se no espaço como uma

boca”, acrescenta: é somente na felicidade de possuir e digerir que Lautréamont procura o sentido da vida”.

Parecendo ter feito muito cedo a experiência dos aspectos mais obscuros da vida, este escritor morto aos vinte e quatro anos expressa nas imagens e metáforas ligadas à boca a paixão do seu “querer-viver”, que é uma busca do triunfo acompanhada pelo seu oposto, o “querer-atacar”, dramático e incerto, e que leva Bachelard a definir sua obra como uma verdadeira “fenomenologia da agressão”.

Ela é agressão pura, assim como se pode falar de poesia pura. No instante em que for possível criar uma poesia de violência pura, uma poesia encantada pelas liberdades totais da vontade, dever-se-á ter Lautréamont como precursor.³

O monstro de Magritte, que mutila e devora, torna superlativamente visível o momento em que o *devorar* se liga ao *agredir*, mas não deixa de nos surpreender, pois parece ser uma novidade numa obra pictórica que, marcada pela nitidez obsessiva dos contornos, recusa-se ao amorfo: mesmo quando este artista deforma o corpo humano, identificamos facilmente a forma submetida a uma transformação. O devorar, no entanto, está presente num quadro seu, anterior aos desenhos e vinhetas elaborados para os *Cantos de Maldoror*: em *Le Plaisir (Prazer)*, de 1926, uma figura de menina devora um pássaro vivo. Embora não possamos provar a relação desta situação pictórica com a obra ducassiana, a analogia é tão grande que não podemos deixar de evocá-la..

² Lautréamont, op. cit., C1,E8

³ Bachelard, G., “Lautréamont”, Lisboa, Litoral Edições, 1989

É necessário lembrar, entretanto, que o “corpo mutilado” vinha sendo esteticamente explorado pelas artes plásticas desde, pelo menos, o século XVI: as pranchas que mostram a trama de músculos, veias e nervos do corpo, inicialmente destinadas a revelar conhecimentos anatômicos, passaram a oferecer cenários dignos de representação: Rembrandt e sua “Aula de Anatomia”, transforma em beleza um cadáver retalhado diante de um grupo de homens vestidos com austeridade e admirativamente debruçados sobre as entranhas do cadáver. Recordemos também que o neoclassicismo se dedicou a uma estética perversa, constituindo imagens de um belo corpo recorrendo a fragmentos de muitos outros (braços copiados de uma obra famosa, o rosto de uma modelo, as pernas de uma estátua conhecida e assim sucessivamente), antes que Mary Shelley percebesse que poderia alcançar outra dimensão do humano ao buscar essas partes no mundo repulsivo do necrotério. Anunciava-se a morte de Deus.

Embora escrito em 1869, sentimos repercutir nos *Cantos de Maldoror* os temas maiores desse romantismo exacerbado, subterrâneo, noturno, em cujas metáforas nos habituamos a ver, depois de Freud, símbolos de manifestações inconscientes: o medo da castração, o impulso da morte, o estranhamento, todo um arsenal de imagens que serão posteriormente utilizadas pelo surrealismo como fonte libertadora. Entre muitas outras, destaco esta, que faz parte da sexta estrofe do Canto primeiro: o poeta enuncia, de forma protocolarmente fria, uma receita de suplício a ser aplicado num adolescente, na qual, junto com a mutilação, uma alusão ao vampirismo surge de forma mais direta e tradicional, nos moldes do romantismo:

Deve-se deixar crescerem as unhas durante quinze dias. (...) Depois, quando ele menos espera, cravar as unhas longas em seu peito macio (...) (...) Em seguida, bebe-se o sangue, lambendo as feridas; (...) Deixa seus olhos vendados, enquanto dilaceras suas carnes palpitantes(...) ⁴

Numa perspectiva freudiana, o canibalismo “sublinha determinadas características da relação de objeto oral: fusão da libido e da agressividade, incorporação e apropriação do objeto e das suas qualidades”⁵. Mas René Magritte não teria também tornado visível, ao criar a imagem do monstro que devora, a sede de infinito de Lautréamont, cruzando anseios românticos e a sede libertadora do surrealismo? Esse movimento valorizou, como sabemos, tudo o que uma ordem social burguesa, falida, tentava manter reprimido: os subterrâneos da modernidade, o erótico, o bizarro, a substância inconsciente da atividade mental. Não se tratava unicamente de questionar a “realidade”, mas a forma pela qual era representada.

Isolamento

No desenho que estamos estudando, balaústres se erguem atrás do monstro e de sua presa, deixando entrever a lua. São imagens que Magritte chama de bilboquets; parte de sua iconografia, elas são também recorrentes em sua pintura: trata-se de colunelos sugerindo uma espécie de sentinela antropomórfica ou espectadores do evento. Suzi Gablik arrisca uma definição:

Obviamente o balaústre (ou bilboquet como Magritte o chamava) representa, ainda que num nível inconsciente, um conjunto complexo de pensamentos interconectados por laços afetivos, sem que nenhum possa ser

⁴ Lautréamont, op.cit., C1,E6

⁵ J. Laplanche/J.-B. Pontalis, Vocabulário de Psicanálise, São Paulo, Martins Fontes, 1986, p.93

explicado de forma simplificada. A concepção de Magritte parece ter tomado forma numa região obscura da consciência, ocupando uma posição intermediária entre consciência e inconsciente - um elemento o qual o senso comum atribuiria a algo irreal mas que psicologicamente é verdadeiro. Já que corresponde a um estado mental, os seus significados polivalentes não podem ser facilmente traduzidos em palavras.⁶

Esses elementos surgem pela primeira vez na obra de Magritte em 1925, no quadro *Le jockey perdu* (O Jóquei Perdido). Variações posteriores o apresentarão com olhos ou humanizados, dotados de braços e assumindo atitudes humanas. Em 1929, recorrendo novamente aos bilboquets, ele os dotará de olhos no lugar da cabeça, aludindo sem dúvida à “Visão”, de Odilon Redon, trabalho de 1876. Ora, o que se percebe na gravura que ilustra Lautréamont é um deslocamento e um desmembramento de um elemento característico da iconografia magritteana: o olho já não figura nos espectadores antropomórficos passivos mas naquele que devora.

Estes seres/objetos da gravura evocam irresistivelmente um momento do Canto que ilustram: aquele em que o poeta apresenta os cães uivando também “contra as árvores, cujas folhas, suavemente embaladas, são outros tantos mistérios que querem descobrir com seus olhos fixos, inteligentes”.

O próprio Magritte observa num dos seus textos que a árvore, crescendo da terra em direção ao sol, “é uma imagem de certa felicidade. Para perceber esta imagem, precisamos nos imobilizar como a árvore. Quando nos movemos, é a árvore que se torna o espectador”. Essa constatação nos leva a perceber que uma das maneiras de abordar o que Magritte chama de “crise do objeto” é o seu isolamento: ao deslocar o objeto de seu campo de força

⁶ Gablik, p.24

habitual para outro, energético e paradoxal, ele o libera do papel/lugar que lhe fora designado ocupar no mundo. A presença desses balaústres, aparentemente fora de contexto, está na verdade desorientando as expectativas normais e gerando significados novos. Ora, é assim que também procede Lautréamont; bastaria lembrar aqui a famosa metáfora que citamos na abertura deste trabalho e seria incorporada pelos surrealistas como síntese de seu contexto de belo:

Belo (...) como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva!⁷

Para Magritte cada objeto é ligado a outro por conexões que devem ser descobertas. Ele desenvolveu uma busca sistemática pela evidência psicológica ou morfológica particular que, obscuramente presente no objeto, conduziria ao significado poético desse mesmo objeto não apenas por meio da justaposição como também explorando suas afinidades ocultas.

Paradoxo

Voltemos à nossa imagem devoradora. Se traçarmos uma linha vertical, da lua que aparece ao fundo, por detrás dos bilboquets até o corpo da vítima, veremos que elas estão na mesma direção. Houve um recuo dos bilboquets/árvores e assim a lua pode iluminar, acentuando a sua alvidez, a parte do corpo que não foi ocultada pelo monstro, cuja massa escura então se

⁷ Lautréamont, op.cit.,C6,E3

destaca ainda mais. Estaria este contraste - luz e treva - aludindo à dicotomia entre o bem e o mal? Recorramos ao texto:

Ai de nós! O que vem a ser, pois, o bem e o mal! Serão uma mesma coisa, pela qual testemunhamos com raiva nossa impotência, e a paixão de alcançar o infinito, mesmo pelos meios mais insensatos? Ou então, serão duas coisas diferentes? Sim... que sejam antes a mesma coisa... pois senão o que será de mim no dia do juízo?⁸

Ao relacionar o bem e o mal com a sede de infinito e a paixão desenfreada, Lautréamont. anula suas fronteiras, estabelecendo, neste movimento, um paradoxo: a possibilidade de punição no dia do Juízo implicaria na negação do que ele acaba de dizer.

Ora, o paradoxo é um dos elementos das abordagens pictóricas de Magritte e consiste, nele, no uso de antíteses intelectuais; assim, na nossa ilustração, monstro e vítima incorporam-se um na outra. Anula-se a separação entre o predador e a presa, o que provoca a possibilidade de inversão de papéis: a vítima poderia estar devorando o monstro. Supliciado e supliciador numa só figura. É um tipo de união a que Lautréamont já havia feito referência na estrofe, já citada, do suplício do adolescente:

Adolescente, perdoa-me; é este, que está diante de teu rosto nobre e sagrado, quem quebrou teus ossos e dilacerou tuas carnes, que pendem de diferentes lugares do teu corpo.(...) Adolescente, perdoa-me. Uma vez saídos desta vida passageira, quero que estejamos entrelaçados pela eternidade; que formemos um único ser, minha boca colada à tua boca. Mesmo assim, minha expiação não será completa. Então, tu me dilacerarás sem parar, com as unhas e os dentes

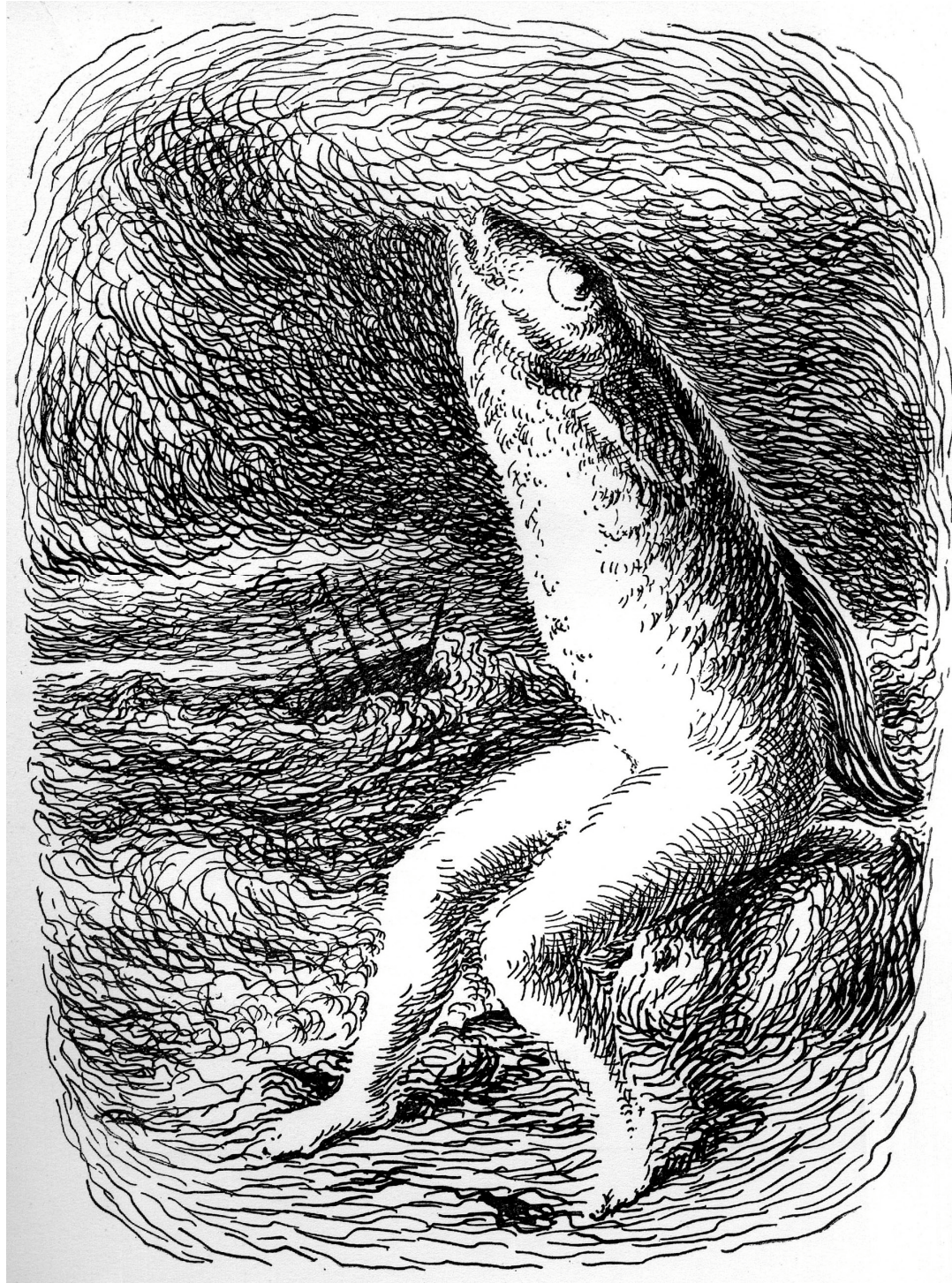
⁸ Lautréamont, op.cit., C1,E6

alternadamente. Deixarei que o faças, e sofreremos juntos, eu por ser dilacerado, tu por me dilacerares...minha boca colada a tua boca.⁹

A mesma anulação das dicotomias é um dos objetivos dos surrealistas, que trabalharam pela destruição das fronteiras entre razão e loucura, sono e vigília, seriedade e humor. Sua dialética persegue, não a síntese, mas a união dos contrários.

⁹ Lautréamont, op.cit. C1,E6

Acabou-se o ódio recíproco; os dois ...



ódios se voltaram contra o inimigo comum, eu; reconciliam-se por um
acordo universal.¹⁰

¹⁰ CM, C I, E10 , pág.84

O Reino da Viscosidade

Velho oceano, os homens, apesar da excelência de seus métodos, ainda não conseguiram, auxiliados pelos meios de investigação da ciência, medir a profundidade vertiginosa dos teus abismos; tens alguns que as sondas mais longas, mais pesadas, reconheceram como inacessíveis. Aos peixes... isso lhes é permitido; não aos homens.¹¹

Maurice Blanchot comenta que, a aproximação às realidades animais das profundezas submarinas já se manifestam no primeiro dos cantos. O tubarão já está presente logo na segunda estrofe.

Na continuação de seu grito de sede do infinito, Lautréamont nos revela:

Sou filho do homem e da mulher, ao que me dizem. Isso me espanta... acreditava ser mais! De resto, que me importa de onde venho? Se isso dependesse da minha vontade, teria preferido ser o filho da fêmea do tubarão, cuja fome é amiga das tempestades, e do tigre, cuja crueldade é reconhecida: eu não seria tão mau.¹²

Sua ligação com o reino submarino ainda vai mais longe:

Ninguém viu ainda as rugas verdes do meu rosto; nem os ossos salientes de minha fisionomia magra, semelhante às espinhas de algum peixe gigante, ou aos rochedos que cobrem a beira-mar, (...) ¹³

Na estrofe nona deste canto, Lautréamont rende glória à imensidade das águas, num texto que deriva de Byron e afirma, segundo Blanchot, o acordo do livro

¹¹ CM, CI, E 9, pág.80

¹² CM, CI, E 8, pág. 76

¹³ CM, CI, E 8, pág.76

com as profundidades submarinas, proclama sua soberania sobre ele e sobre elas, sabe que sua via passará por esse ‘reino da viscosidade’ e que esse abismo será seu destino. A riqueza mítica do oceano era inesgotável, e todas as imagens podem originar-se dali.¹⁴

Mais adiante Blanchot comenta que, dessas declarações de fraternidades abrem-se as perspectivas de

uma violência transformadora, de tal maneira que o oceano, se converte na cólera do oceano, a imagem de uma energia desencadeada, desta loucura em curso da qual, para Maldoror, os sentimentos trocam de signo, o amor se torna ódio, o ódio amizade, enquanto que o remordimento já começa e aparecem os primeiros sintomas de uma possível metamorfose.¹⁵

A metamorfose desencadeada pelo oceano, no entanto, não se dá de forma completa, como acontece em outras instâncias no texto, em que ela é, segundo Blanchot, urgente e direta: “realiza-se um pouco mais rapidamente do que é pensada; o sujeito, admirado, verifica, de súbito, que construiu um objeto. E esse objeto é sempre um ser vivo.” No segundo canto, os homens/peixes se congelam numa metamorfose interrompida, numa existência bifurcada:

Seus pés mergulhavam em um vasto charco de sangue em ebulição, em cuja superfície se erguiam, de repente, como ténia através do conteúdo de um penico, duas ou três cabeças prudentes, que logo se abaixavam, com a rapidez da flecha; um pontapé, bem aplicado sobre o osso do nariz, era a recompensa já sabida pela revolta contra o regulamento, ocasionada pela necessidade de respirar em outro ambiente; pois, afinal de contas, aqueles homens não eram peixes! Anfíbios quando muito, nadavam entre duas águas nesse líquido imundo!...(...)Não é qualquer um

¹⁴ Blanchot, pág. 135

¹⁵ op.cit. pág.137

que come um tal miolo, tão gostoso, bem fresco, que acaba de ser pescado a menos de um quarto de hora, no lago dos *peixes*.¹⁶

Hibridismo

O hibridismo – princípio do objeto surrealista - é outro aspecto importante da pintura de Magritte: ao combinar dois elementos familiares, ele produz um terceiro, absolutamente surpreendente. Em 1934, o artista produz a tela *L'invention collective* (Invenção Coletiva), onde um corpo está caído numa praia, junto ao mar. É uma mulher-peixe. Não porém a sereia dos contos de fadas e dos mitos, mas uma figura inversa: é da cintura para cima desse estranho ser que o peixe desponta, enquanto “para baixo” se alongam quadris, púbis e pernas femininas. Póetica subversiva que revolve o próprio imaginário, como, para Lautréamont, a natureza revoluciona o coração dos homens.

Outro aspecto merece ser observado: essas figuras acopladas artificialmente estão invertidas em seus habitats; e não poderia sobreviver fora das águas uma criatura que é essencialmente peixe.

Um outro ponto se faz importante notar na figura híbrida de Magritte, e que faz parte de seu procedimento pictórico é a alteração de determinado aspecto do objeto. Uma propriedade não associada normalmente a ele é introduzida, ou revogada, ou retirada, como por exemplo a pedra – um ser regido pelas leis da gravidade – solta no céu ao lado de uma nuvem. Os

¹⁶ CM, C II, E 8, pág. 116

híbridos míticos tendem a preservar a racionalidade, conservando, num corpo animal, uma cabeça humana: é o caso da clássica sereia, do centauro, do minotauro grego. Magritte revoga essa lei secular, animalizando, bestializando o seu híbrido que, desprovido de um cérebro humano, mergulha na pura irracionalidade “natural”. Como Lautréamont, mas por outro caminho, ele faz com que a fera surja no homem, levando-o até suas últimas conseqüências. Temos aqui aquele “complexo animal”: ao retratar a metade superior animal revoga a lei da racionalidade, temos um ser totalmente bestificado. Magritte parece ter levado às últimas conseqüências a animalidade que subsiste no homem, segundo Lautréamont. Essa característica da obra ducassiana, que Bachelard chama de “complexo animal”, contribui para trazer à tona do texto toda a energia de sua latente agressividade:

Na obra ducassiana a vida animal não é uma metáfora vã. Basta tomar consciência da animalidade que subsiste no nosso ser para sentirmos o número e a variedade de impulsos agressivos.¹⁷

Ora, percebe-se em Lautréamont, ao lado desse impulso animal, uma violenta atração dos abismos, o que nos reconduz ao habitat dos monstros marinhos, o oceano. “Quem não pressente”, pergunta Blanchot,

a espécie de vertigem pela qual Maldoror entra em contato com esta potência indeterminada, o oceano, seio primordial das metamorfoses, elemento originalmente puro, originalmente turvo, substância difusa, sem forma e disponível a toda forma, existência tão compacta como a pedra mais viva, plenitude sempre una e sempre outra na qual quem penetra se converte em outro?¹⁸

¹⁷ Bachelard, pág. 9

¹⁸ Blanchot, pág.139

Como não encontrar neste magma uma potente metáfora do inconsciente segundo Freud e, na sua esteira, os surrealistas? É no oceano que a prostituta ducassiana busca refúgio, interpelando as profundas águas

Ninguém a não ser tu e os monstros horrendos que fervilham nesses negros abismos, não me despreza.¹⁹

Os surrealistas, que buscavam nos subterrâneos da modernidade a sexualidade e todas as forças humanas reprimidas, acreditavam que o mergulho nessas águas desconhecidas, o inconsciente, era um meio de enxergar além das aparências; e é tentador “ver” numa descrição ducassiana da tempestade, todas as instâncias da ordem social e psíquica subitamente entregues às potências descontroladas dos abismos:

(...) Um navio acabava de içar todas as suas velas, para afastar-se dessas paragens: um ponto imperceptível acabava de aparecer no horizonte, e se aproximava aos poucos, impelido pelas rajadas do vento, crescendo com rapidez. A tempestade ia começar seus ataques, e já o céu escurecia, adquirindo um negror quase tão horrendo quanto o do coração do homem. O navio, um grande vaso de guerra, acabava de jogar todas as suas âncoras, para não ser varrido sobre os rochedos da costa. O vento silvava com furor dos quatro pontos cardeais, e deixava as velas em tiras. Os trovões explodiam entre os relâmpagos, e não conseguiam encobrir o rumor dos lamentos que se ouviam na casa sem alicerces, sepulcro móvel. O balanço dessas massas aquosas ainda não havia conseguido romper as correntes das âncoras; mas seus embates haviam entreaberto um caminho para a água, nos flancos do navio. Brecha enorme; pois as bombas não bastavam para devolver as quantidades de água salgada que vêm abater-se espumando sobre a ponte, como montanhas. O navio em perigo dispara os tiros de canhão do alarme; mas soçobra com lentidão... com majestade. Quem não viu um navio afundar no

meio da tempestade, da intermitência dos relâmpagos e da mais profunda escuridão, enquanto aqueles que ele contém são tomados por esse desespero que conheceis, esse ainda não conhece os acidentes da vida. (...) Em pé sobre o rochedo, enquanto o furacão açoitava meus cabelos e meu manto, contemplava em êxtase essa força da tempestade, abatendo-se sobre um navio, sob um céu sem estrelas. (...) Mas aproximava-se o instante em que eu iria, eu mesmo, intervir como ator nessas cenas da natureza transtornada.²⁰

Em 1926, Magritte pintou um quadro que se chamou *La Traversée Difficile* (*A Travessia Difícil*), que representa, de forma embrionária o seu universo imaginário: ali estão o pássaro, a cortina, a mão, o pé de mesa anatômico e o bilboquet que farão parte de seu futuro repertório. Ao fundo, vê-se navios sossobrando em meio a uma tempestade, motivo que será transposto para a ilustração. A semelhança entre os dois trabalhos é patente. Em 1963 Magritte retoma o tema e apresenta o mesmo navio em meio a um mar revoltoso.

Magritte parece impor seu navio ao texto ducassiano.

Grotesco

O estranhamento que sentimos ao contemplar a figura híbrida de Magritte, pode ser equiparada às palavras de Lautréamont ao definir a impressão que seus cantos causam ao leitor, na nona estrofe do canto primeiro

¹⁹ CM, C I, E 7, pág. 74

²⁰ CM, C II, E 13, pág. 133

Vós, prestai atenção ao que ela contém, e protegei-vos da impressão dolorosa que não deixará de provocar, como uma marca de ferro em brasa, em vossas imaginações perturbadas.²¹

Essa união de reinos que marca a metamorfose do texto ducassiano que nos evoca esse estranhamento nos remete à categoria estética do grotesco que surgiu e foi definida a partir da descoberta de um tipo de pintura ornamental em Roma, no século XVI, em escavações (daí a referência a *grotta*). Esse tipo de pintura apresentava seres híbridos, assimetrias e outros atributos que anulam as ordens da natureza. Esse desconforto que essa nova representação causava fez com que nascesse o adjetivo, que designava o que era monstruoso, irreal, e estendeu suas aplicações para o que possuísse esse caráter lúgrube, abismal, diante do qual se sente uma certa vertigem. Assim define Kayser: “Na palavra grotesco, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustioso e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas. O fato se manifesta na segunda designação que surgiu para o grotesco no século XVI: *sogni dei pittori*.”²²

O termo migrou para a literatura, e através dos séculos se manifestou com mais ou menos vigor nos diversos ramos da arte. No romantismo, Schlegel se refere ao grotesco como “o contraste pronunciado entre forma e

²¹ CM, C I, E, , pág. 77

matéria (assunto), a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo.”²³

Kayser mostra a manifestação do grotesco em Hoffmann e seus contos, com “os contrastes agudos que nos tiram o chão debaixo dos pés, os jogos macabros com as figuras de cera e os mecanismos endemoninhados, o horror sempre de novo reconfigurado ante um mundo que se vai alheando e, como exemplo mais gritantes, as visões abismais no “Discurso do Cristo morto proferido do alto do edifício cósmico, segundo o qual não existe Deus.”²⁴

Freud deu dimensões psicanalíticas a essa categoria estética, ao abordar em O Homem de Areia de Hoffmann a idéia de estranhamento.

Segundo Kayser,

A noção de grotesco se impõe em relação àquela corrente da pintura moderna que recebeu o nome de surrealismo.(...) Nos seus programas, tais como foram formulados por Breton nos dois Manifestos (de 1924 e 1928) , no livro *Le Surréalisme et la Peinture* (1928), por Breton e Eluard nas introduções aos catálogos de exposições e por diversos membros do movimento, por exemplo na revista *La Révolution Surréaliste* (desde 1924), encontram-se diversas referências aos românticos como precursores; entre os alemães dessa época, ao lado de Novalis, também se nomeia Arnim. Em contrapartida, o conceito de grotesco, tão central na teoria romântica, só aparece à margem. Certas discussões e postulações, no entanto, nos aproximam dele.

O primeiro manifesto de Breton começa com a luta contra a lógica e o racionalismo, em cuja jaula teria sido comprimida a cultura moderna. A nova arte despedaça os encadeamentos racionalísticos de nossa concepção do mundo. Mas faz também em pedaços as conexões enganosas que os sentidos nos oferecem. Se a primeira senha já aparecia proferida em Novalis, a segunda se achava formulada em Rimbaud: “O poeta converte-se em visionário mediante uma prolongada,

²² Wolfgang Kayser, *O Grotesco* (SP, Perspectiva, 1986, pág. 20)

²³ op. cit. Pág. 56

²⁴ op. cit. Pág. 55

extraordinária e consciamente exercida dissociação dos sentidos”. Em tais exigências se exprime a tarefa da crença na unidade pessoal (dos sentidos, da alma e do espírito) do homem. As negações foram proclamadas com tanto vigor porque o surrealismo prometia oferecer algo de novo. Breton julgou descobri-lo como coisa acessível na teoria freudiana. Em 1922 havia chegado a Freud, em cujas sendas diversos pintores surrealistas o seguiriam. Não só a antropologia subjacente ao movimento, mas a sua estética mesma foram determinadas diretamente pelas concepções de Freud. Nos escritos do surrealismo repontam constantemente o seu nome e os seus pensamentos (...). Pois o surrealismo via no inconsciente o manancial de sua nova arte e da nova cultura em geral. Por mais perto do grotesco que nos levem a dissolução da lógica, a reunião do heterogêneo, a abolição da ordem temporal e espacial, a exigência do absurdo, o retorno ao inconsciente e aí, em primeiro lugar, ao sonho como fonte criadora, ainda assim os programas nos conduzem para outros domínios que não os do grotesco. Na medida em que os adeptos deste movimento não criavam a partir da negação do que existira até então, mas se entregavam às diferentes técnicas do automatismo psíquico, o “ditado do pensar com exclusão de qualquer controle elaborado pela razão”(Breton), houve tendência para “novos conhecimentos”. Desejavam investigar um mundo novo, que não lhes parecia nem horrível nem sinistro, porém ‘maravilhoso’. P. Reverdy, o porta-voz literário do surrealismo, ao lado de Breton e Eluard, até pôde dizer: “O maravilhoso sempre é belo, por mais irreal que seja, é belo, pois inclusive só o maravilhoso é belo. - Pouco a pouco o espírito se convence de que essas imagens possuem valor maior de realidade”. Também Breton voltava sempre a falar da “realidade mais elevada de certas formas de associações até hoje negligenciadas”. Acreditava na “futura solução da aparente contradição entre sonho e realidade numa espécie de realidade absoluta, a surrealidade”. A teoria oficial do surrealismo acabou, pois, rejeitando por fim o problema do grotesco.

Mas ele torna sempre a reapresentar-se no tocante às obras dos surrealistas e, de modo irrecusável, às de determinado grupo, ao qual pertenciam, por exemplo, De Chirico, Max Ernst, Tanguy, Salvador Dalí, Roy, Zimmermann e outros. Pois aqui se trata de uma pintura que não se funda promariamente em determinada antropologia, porém num novo modo de ver o universo, mais exatamente: as coisas.(...) Cumpre suspender as relações correntes entre os objetos, para ativar os seus elementos de fundo na estranheza das coisas. Atinge-se o estranhamento (render strano) pela união do heterogêneo (de modo que se dissolve concomitantemente a ordem do tempo: coisas da Antiguidade vêm parar ao lado de objetos modernos), por forte iluminação e por superclaridade, que precisamente assim enigmatizam o representado, e pela instalação da objetualidade num plano de grande extensão. Ora, a este mundo que se tornou tão visível, enquanto a magia da objetualidade permanece o centro do conteúdo, pode faltar inteiramente caráter

ameaçador, horror, elemento abissal - e com isto conteúdos dos mais essenciais do grotesco.”²⁵

Kayser hesita entre aproximar e separar os surrealistas do grotesco. Incluindo no grupo De Chirico, não cita Magritte, em cujo nome é impossível não pensar quando nos referimos à crise do objeto e à categoria do grotesto. É verdade, porém, que o teórico inclui *Os Cantos de Maldoror* nesta categoria:

Apenas sob condições especiais as poesias se tornam (...) grotescas - a despeito de todo o teor grotesco da poética moderna. É digno de nota que os Chants de Maldoror, do Conde de Lautréamont (Isidore Ducasse, 1847-1870) se apresentem, não como poesias líricas, mas como visões na prosa de um locutor personalizado. Os surrealistas do século XX celebraram, com Rimbaud, o Conde de Lautréamont como seu antepassado, que também lhes forneceu o citadíssimo modelo exemplar do automatismo ‘coisal’: “A beleza do encontro casual de uma máquina de costura com um guarda-chuva numa mesa de operação”. Não há dúvida de que os Chants de Maldoror contêm certo grotesco e podem contê-lo porque se desenvolvem precisamente no espaço tridimensional do concreto.”²⁶

Uma das designações que a ornamentação grotesca sofreu por volta de 1600 foi a de grotesco ‘cartilaginoso’. Nesta categoria se empregavam cabeças e membros de animais desfigurados fantasticamente que se interpenetravam. Inchaços brotavam dessas partes ou novos membros do corpo. Magritte parece ter feito uma nova leitura deste tipo de ornamentação, principalmente nas vinhetas, nas quais introduz elementos iconográficos seus.



²⁵ op. cit. Pág.140

²⁶ op. cit. pág. 138

Canto 2

Quando o pastor Davi atingiu a testa do gigante Golias



com uma pedra lançada pela funda, não é admirável assinalar que foi apenas pela esperteza que Davi venceu o adversário, e que, se, ao contrário, se

houvessem enfrentado em corpo a corpo, o gigante o teria esmagado como a uma mosca?¹

¹ CM, C II, E 6, pág. 110

Dualidade

Magritte procede de uma maneira interessante nesta ilustração. Ele parece se aproveitar de um episódio do texto (a pedrada na testa de Golias) para remeter imediatamente ao episódio gerador da ilustração, que se encontra na segunda estrofe.

Ele enviou o raio de modo a cortar precisamente meu rosto em dois, desde a testa, lugar onde a ferida foi mais perigosa.²

O tema da dualidade é evocado pela ilustração, na qual vemos um rosto dividido, homem/demônio ou anjo, um corpo que se abre para que se entreveja a natureza(dentro/fora).

O tema fundamentalmente maldororiano da dualidade é como que sublinhado nesta estrofe. Não nos esqueçamos também da figura dúbia do hermafrodita, assim evocada no mesmo canto, num contexto em que o poeta retoma, de forma oblíqua e singular a alusão ao raio que divide:

(...)Quando vê um homem e uma mulher que passeiam por alguma alameda de plátanos, sente seu corpo fender-se em dois, de alto a baixo, e cada uma das partes vai abraçar um dos passantes; mas isso não passa de alucinação, e a razão logo recupera seu domínio.³

Uma frase serve de ponto de partida para uma imagem que, por sua vez gera uma outra analogia, e assim sucessivamente, tal como Lautréamont procede na já estudada estrofe dos cães, onde as comparações com os ladridos vão gerando imagens surpreendentes.

² CM, C II, E 2, pág. 101

³ CM, C II, E 7, pág. 112

Hubert acredita que essa ilustração tem como referência básica duas frases encontradas na página ao lado:

- Em que pensavas, menino?
- Eu pensava no céu.⁴

Prosseguindo em sua análise, Hubert observa que:

Magritte sugere que o pensar é essencialmente uma atividade física. O céu, em toda sua concretude, penetra o cérebro que, no entanto, continua a almejá-lo etereamente. O céu ocupa não apenas o cérebro como também a boca, apoderando-se totalmente da linguagem. As funções concernentes à criação - ver, pensar, sonhar, escrever - estão assim interrelacionadas. O objetivo referente ao pensamento, o tema da escrita e o sujeito que escreve, serão ambos fundidos e fendidos. O texto de Lautréamont constantemente alude à criação como um processo, à inseparabilidade do objeto e sujeito num processo materializado.

Magritte, ao mostrar espiritualidade revertendo-se em materialidade, resume sua prática usual como pintor de concretizar não apenas memórias mas o ato de lembrar. Esta prática coincide com a ironia de Lautréamont, paradoxalmente interrelacionando a ineficiência da justiça num nível terrestre e o confronto do homem com as nuvens.⁵

Se relacionarmos a ilustração com as figuras que o texto nos oferece, teremos uma frase muito próxima às comparações dos *belo como* do Canto VI: pode ser o gigante Golias atingido pela pedra de Davi, ou Maldoror pelo raio, ou o menino que divide seus pensamentos entre o céu e a terra, o hermafrodita sentindo seu corpo fender-se em dois, o escritor, empunhando a pena mas incapaz de escrever por não conseguir se apoderar do mundo que o invade, ou o próprio ilustrador que segura seu instrumento de trabalho e nos assegura a visibilidade daquilo que só através dele se faz visível. Um movimento centrado em uma figura, semelhante ao dos cantos.

⁴ CM, C II, E 6, pág. 109

⁵ Hubert, pág. 201

Observemos que na estrofe quinze do mesmo canto, o gigante Golias aparece, por meio de uma espécie de deslocamento, na figura de um anjo; e esta e outras imagens do mesmo contexto parecem ter sido magistralmente condensadas por Magritte em sua ilustração, num movimento muito semelhante ao que evocamos quando nos referimos à relação Magritte/Poe: o artista não inventa mas decifra, no interior do texto ducassiano, uma metáfora exemplar:

O anjo do sono, até ele, mortalmente ferido na testa por uma pedra desconhecida, abandona sua missão e retorna aos céus.⁶

Max Ernst observa que “do mesmo modo que o papel do poeta, desde a célebre carta do vidente, consiste em escrever sob o ditame do que se pensa, do que nele se articula, o papel do pintor consiste em cercar e projetar o que nele se vê”. Poeta e pintor são “tradutores do pensamento”, e a obra poética e visual de Magritte parece conferir visibilidade a estas palavras de Merleau-Ponty:

Essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura confunde todas as nossas categorias desdobrando o seu universo onírico de essências carnis, de semelhanças eficazes entre significações mudas.⁷

E Lautréamont, na segunda estrofe desse canto segundo:

Repito que preciso escrever meu pensamento; tenho o direito, como qualquer outro, de submeter-me a essa lei natural... Mas não, não, a pena permanece inerte!⁸

As referências ao processo de criação são recorrentes na obra de Lautréamont, poeta que parece estar sempre paradoxalmente consciente da

⁶ CM, C II, E 15, pág. 141

⁷ Merleau-Ponty, *O Olho e o Espírito* (Lisboa, Passagens, 1997)

loucura imanente a todo processo mitopoético, e que não obscurece nunca inteiramente a razão, sempre loucamente lúcida. Ora, também para Magritte, a pintura manifesta aquele momento de lucidez, ou gênio, quando o poder da mente se mostra revelando o mistério de coisas que parecem, até aquele momento familiares. Esse momento de lucidez é algo que, de acordo com Magritte, nenhum método pode provocar.

Remetendo-nos novamente às palavras de Merleau-Ponty, Magritte, o comprova ao tornar superlativamente visível a metáfora do duplo, que, recorrente ao longo de todo o canto II encontra outra formulação na estrofe 2:

Assim, pois, horrível Eterno com cara de víbora, foi preciso que, não contente por teres colocado minha alma entre as fronteiras da loucura e os pensamentos de furor que matam com lentidão, tenhas acreditado, além disso, ser mais conveniente a tua majestade, depois de um maduro exame, fazer que saísse da minha testa uma taça de sangue!...⁹

Assim o pintor, fazendo uso da bipolaridade conceitual que consiste no uso de imagens interpenetrantes onde duas situações são observadas de um único ponto de vista, modifica a nossa própria experiência do espaço e do tempo. Magritte tem como característica forte de seu trabalho esse jogo de imagens. Desde o quadro *A Travessia Difícil*, de 1926, essa questão já vem sendo formulada. A tempestade, estudada na ilustração anterior pode representar uma pintura como uma vista externa, difundindo as justaposições ambíguas do 'dentro e fora'. Será , no entanto, no quadro *La Condition Humaine* (*A Condição Humana*), de 1933, que Magritte levará esse questionamento até as últimas conseqüências, decretando o confronto

⁸ CM, C II, E 2, pág. 101

irreconciliável entre espaço real e ilusão espacial, uma complexidade que, segundo Susi Gablik, conduziu uma depreciação da imitação da natureza como premissa básica da pintura. Assim nos fala Magritte:

(...) nós vemos (o mundo) como estando fora de nós mesmos, mesmo que seja apenas uma representação mental que experimentamos interiormente. Da mesma forma, situamos às vezes no passado algo que está acontecendo no presente. Tempo e espaço, desta forma, perdem aquele significado bruto em que é apenas a experiência diária que conta.¹⁰

As Asas

Essa figura, uma das mais impressionantes de todo o conjunto, parece explodir aos olhos do leitor. Curiosamente, numa figura assim dotada de força, Magritte acrescentou um par de minúsculas asas. Essa aparente impossibilidade, ou mesmo dificuldade de voar parece ter sido tema recorrente em suas pinturas. Magritte, em 1941 (portanto durante a ocupação nazista da Bélgica) pintou *Le mal du pays (Saudade)*, quadro em que um homem alado e um leão se encontram sobre uma ponte, o que poderia ser uma metáfora da perda da liberdade. Marcel Paquet assim comenta esse trabalho:

Nem o leão, nem o homem alado têm a ver com a ponte. Eles encarnam a melancolia daqueles que sabem que a verdadeira vida está sempre alhures, é coisa que não existe.¹¹

Sentimento que parece também ecoar obsessivamente ao longo do texto ducassiano do qual extraio, entre muitas, esta passagem:

⁹ CM, C II, E 2, pág. 101

¹⁰ Gablik, pág. 87

Passa a mão pela testa, penosamente, como para afastar uma nuvem cuja opacidade obscurece sua inteligência. Debate-se, porém em vão no século em que foi jogado, sente não estar em seu lugar, no entanto, não pode sair. Prisão terrível, fatalidade horrenda!¹²

Esses personagens alados de Magritte podem estar almejando o ideal surrealista de transformação, de liberdade criativa de que fala Bachelard:

O homem, segundo esse ideal, se tornará um superpássaro que, longe da nossa atmosfera, atravessará os espaços infinitos entre os mundos, transportado para sua pátria real, para uma pátria aérea, por forças 'aromais'¹³.

Para os surrealistas o sonho, assim como a insanidade representavam formas menos inibidas de pensamento e consistiam na chave para a exploração das fronteiras entre mundo externo e interno, entre consciente e inconsciente, e assim, livre das repressões impostas pela moral burguesa, alcançar a liberdade total da vontade.

Em Lautréamont, o estado de sonolência convive com o estado de furor agressivo. Sobre isso comenta Maurice Blanchot:

As duas disposições dominantes são um extremo furor agressivo e uma extrema passividade sonolenta; movimentos contrários, mas que realmente não se opõem. Se o furor implica o desejo de combater e a vontade de libertar-se, este desejo é 'furioso'. Sendo assim, não só há luta contra este mal ou esta 'loucura', mas também o mal e a loucura são convertidos em meios, em paixão de luta. E igualmente, a passividade e a sonolência não representam um puro abandono às potências magnéticas, são também uma forma silenciosa de lutar, uma astúcia paciente, uma última possibilidade de revolta e clarividência.¹⁴

Magritte parece ter em comum com Lautréamont, o sonho como fonte libertadora. Assim fala Magritte:

¹¹ Marcel Paquet, Magritte, NY: Taschen, 2000, pág. 27

¹² CM, CII, E4, Pg. 105.

¹³ Gaston Bachelard, O Ar e os Sonhos. São Paulo: Martins Fontes, 1990, pág. 68

A palavra 'sonho' é frequentemente mal usada em relação à minha pintura. Nós certamente almejamos que o domínio dos sonhos seja respeitado - mas nossos trabalhos não são oníricos. Pelo contrário. Se 'sonhos' são considerados neste contexto, eles são muito diferentes daqueles que temos enquanto dormimos. É mais uma questão de 'sonhos' obstinados, no qual nada é tão vago quanto aqueles sentimentos que se tem quando se é liberto nos sonhos... 'Sonhos' que não pretendem que você durma, mas que desperte.¹⁵

Tanto as vendedoras de amor, cujas “asas brilhavam ao revoltear”, como “os elefantes esfolados que roçavam suas asas de fogo meus cabelos calcinados, Lautréamont atribui asas a diversos personagens desse canto segundo. Destacamos, no entanto a imagem singular do anjo-lâmpada da estrofe 11:

Agarra a lâmpada para levá-la para fora, mas ela resiste e cresce. Parece-lhe ver asas em seus flancos, e a parte superior se reveste com a forma de um busto de anjo. O todo quer elevar-se nos ares para levantar vôo; mas ele o segura com mão firme. Uma lâmpada e um anjo formando um só corpo: aí está algo que não se vê com frequência. Reconhece a forma da lâmpada; reconhece a forma do anjo; mas não pode separá-las em seu espírito; com efeito, na realidade, estão coladas uma à outra, e formam um só corpo, independente e livre; (...) ¹⁶

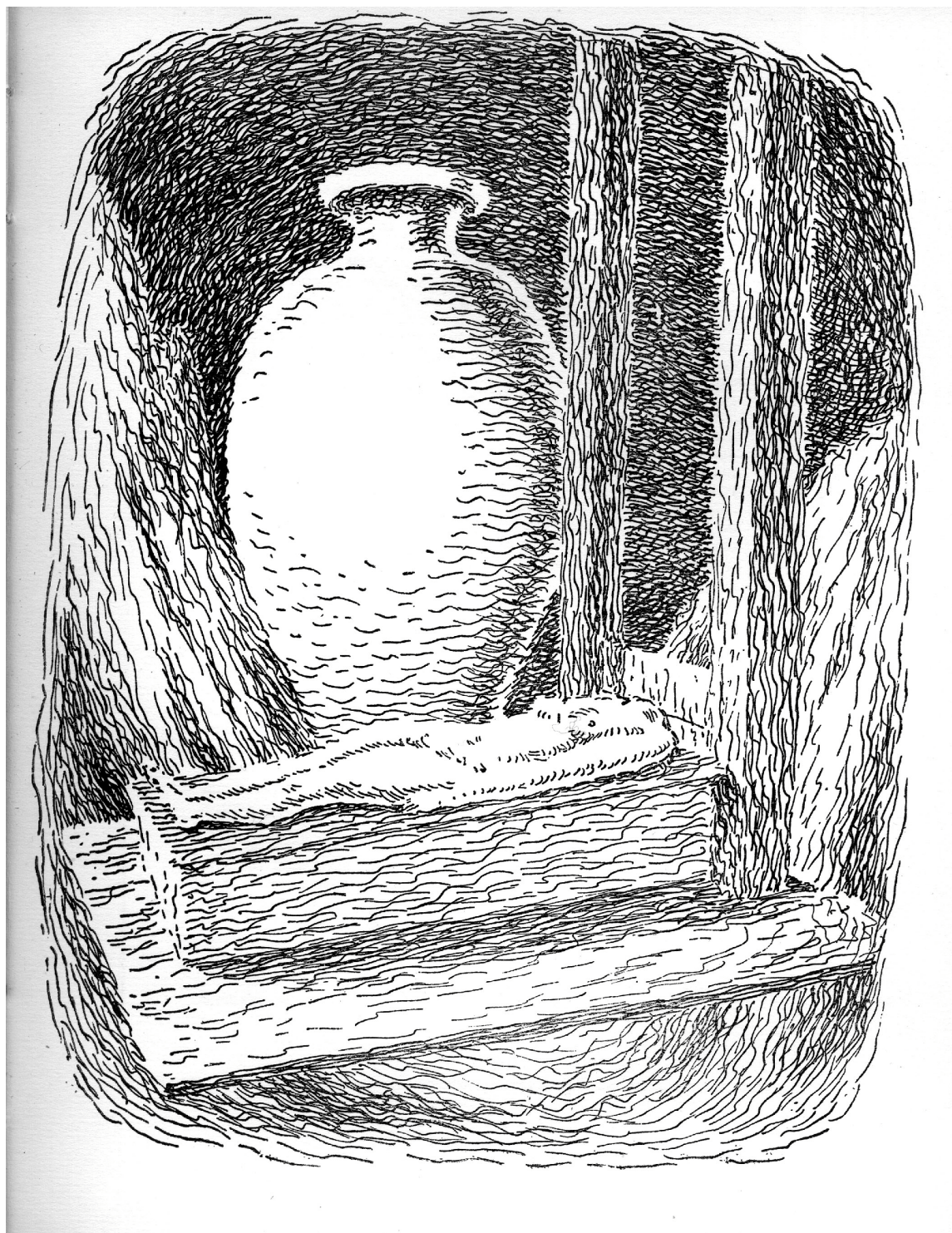
Ao descrever esse ser híbrido, temos uma imagem que se molda perfeitamente nos objetos surrealistas. Basta lembrar quadros de Magritte como *Le modèle rouge (O Modelo Encarnado)* (1935), em que ele retrata sapatos que possuem dedos humanos, ou *L'explication (A Explicação)*, de 1952, onde uma garrafa e uma cenoura se fundem num único objeto.

¹⁴ Blanchot, pág. 149

¹⁵ Gablik, pág. 72

¹⁶ CM, C II, E 11, pág. 127

Uma bela mulher, que eu mal distinguia, também estendia sobre mim sua influência encantadora, e me olhava com compaixão; no entanto, não ousava falar-me. Disse-lhes: “Chega perto, para que eu distinga com nitidez os traços do teu rosto; pois a luz das estrelas não é forte o suficiente para



iluminá-los à distância.¹⁷

¹⁷ CM, C II, E 13, pág.132

Sorties tout armées d'un chant de Maldoror...

O Surrealismo, definido por Breton como um “estado de completa perturbação mental”, buscava investigar não apenas o inconsciente segundo noções freudianas como também fenômenos de desordem psíquica, que estariam intimamente ligados à estética do movimento, publicando fotos das pacientes histéricas de Charcot na Salpêtrière, mulheres em estado de possessão quase demoníaca. Na revista *Le Surréalisme au service de la Révolution* (n. 5, 1933) um artigo contava a história das irmãs Papin, criadas em um convento em Le Mans e enviadas já mocinhas para trabalhar em uma casa burguesa, onde passaram anos em estado de total subserviência, atendendo aos bizarros e insultantes apelos de seus patrões. Por fim, enlouquecidas, assassinaram os patrões, esmagando-lhes a cabeça e arrancando-lhes os olhos, arrebatadas por um feroz ódio por seus opressores. A revista publicou as fotos das irmãs “antes” e “depois”, e embaixo das fotos a legenda dizia: *“Elas saíram totalmente armadas de um canto de Maldoror...”*

Como se fossem o produto da mente alucinada de um poeta, as irmãs Papin eram desta forma sagradas anti-heroínas, ao lado da anarquista Germaine Berton, assassina de um político de extrema direita.

“É a mulher que lança a maior sombra ou projeta a mais intensa luz em nossos sonhos”. Essa frase de Baudelaire, que foi usada como legenda para a imagem de Germaine rodeada de fotos dos surrealistas, mostra o lugar ocupado pela mulher no contexto do movimento: É através de uma construção particular da ‘mulher’, escreve um estudioso do tema, “que a preocupação

surrealista com a fantasia e o inconsciente foi definida.”¹⁸ A mulher estaria mais próxima do inconsciente que os homens, isto é, do ‘lugar da loucura’, saudada como possibilidade de libertação de uma sociedade doente que concentrava os sintomas neuróticos, opressores da “normalidade”.

A beleza será *convulsiva* ou não será beleza.¹⁹

Assim Breton fecha sua obra sobre a mulher que ele deseja, mas que encerra num hospício, e que ilustra esse ideal feminino surrealista. O termo ‘convulsivo’, já nos remete a um fenômeno psíquico, assim como *L’Amour Fou*, obra cujo nome é retirado da definição de Pierre Janet para designar o estado de êxtase experimentado pelas mulheres histéricas. Mulher e histeria estão para Breton mais unidos do que no estudo de Freud.

Lacan, que durante os anos 30 foi ligado ao movimento, também escreveu um artigo sobre as irmãs Papin, onde se refere a um “crime paranóico”. A paranóia entrou na estética surrealista, e foi difundida por Dalí, que acabou por criar seu método paranóico-crítico. Embora a paranóia, ao contrário da histeria, não fosse uma patologia dita exclusivamente feminina, a associação com as irmãs Papin veio reforçar a imagem da loucura feminina, central no movimento.

Abaixo das fotos das irmãs, havia um desenho de Magritte que combinava as imagens da Virgem Maria com a de uma prostituta. Por trás da

¹⁸ Bryone Fer, pág. 176

¹⁹ André Breton, *Nadja*, Editions Gallimard, 1928

aparente blasfêmia, aparece um caráter duplo: a mulher, para os surrealistas não apenas é o objeto do desejo, mas também seu símbolo.

A Mulher 100 Cabeças

Na gravura que estamos estudando, um corpo nú de mulher jaz estendido numa espécie de cama/guilhotina. A lâmina está abaixada, não se vê sangue, nem a cabeça. O chão parece ter criado uma depressão, de forma que a guilhotina desvirtuada parece flutuar. Uma urna gigantesca se posiciona como prolongamento do corpo.

Nos trabalhos de Magritte que apresentam alusão ao erotismo, o corpo nu feminino é apresentado de forma frontal, exposto com uma certa crueza. Essa nudez imposta ao observador, torna os desejos absolutamente explícitos. Alguns trabalhos que mostram o corpo feminino merecem ser comentados.

Em *Le Viol (A Violação)*, cuja primeira versão pictórica data de 1934, um rosto feminino é formado pelos elementos essenciais de seu corpo. René Passeron assim comenta este trabalho: “longe de ser a espiritualização do corporal, antes significa a degradação para um objeto sexual: cego, surdo e mudo”. Retrata também a dominação do racional pelo desejo, e essa dominação se estende também ao observador, transformado em uma espécie de *voyeur*. Magritte contribuiu com uma versão deste trabalho para a edição dos surrealistas, em 1938, que teve prefácio de Andre Breton e contou com a participação de outros pintores do movimento.

Em *Les Liaisons Dangereuses (Ligações Perigosas)* (1926), o reflexo expõe, de forma perversa, o que o espelho tenta esconder. Magritte demonstra que “as ligações amorosas são sempre perigosas na pintura, visto

que a perspectiva do artista, o olhar cobiçoso que deita ao corpo do seu modelo [a mulher], desempenha também um papel na sua obra.”²⁰

Outro trabalho que merece ser destacado é *La Tentative de L’Impossible* (*Tentando o impossível*) (1928), onde o pintor representa a si próprio pintando uma mulher [real]: para animar o corpo feminino ele não recorre, como Pigmalião, à ajuda divina, mas à imaginação e à crença no impossível. Lautréamont parece ter compartilhado desse desejo, do poder mágico do artista, quando descreve o barco batido pela tempestade a que fiz referência acima:

O barco estava longe demais para que eu pudesse distinguir com nitidez os gemidos que me eram trazidos pelas rajadas de vento; mas eu me aproximei dele pela vontade, e a ilusão de ótica era completa.²¹

Assim como Magritte, Lautréamont sabe que o desejo faz o olho apoderar-se das coisas e, assim torná-las visíveis.

Existe um certo componente histérico em *La Philosophie dans le boudoir* (*Filosofia no Quarto de Dormir*) (1966) e *En Hommage a Mack Sennet* (*Em Homenagem a Mack Sennet*) (1937), quadros cujo tema é o mesmo: uma camisola, feita para cobrir o corpo no leito, exhibe-o, revelando o que deveria ocultar.

E não nos esqueçamos de que a imagem da mulher decapitada nos remete à outra obra surrealista que, ao lado da *Nadja* de Breton, exhibe o lugar ocupado pelo feminino na estética surrealista; trata-se da novela-colagem de

²⁰ Paquet, pág. 61

²¹ CM, C II, E 13, pág. 134

Max Ernst: *A Mulher 100 Cabeças*. No trocadilho de “100” [cent] e “sem” [sans] a mulher do título ganha dois sentidos: multicéfala ou acéfala.

Voltemos à nossa ilustração: a mulher decapitada. Na estrofe 15 do Canto II o ritual da decapitação é claramente descrito:

Coloquei a graça suave dos pescoços de três moças sob a lâmina. Executor de grandes obras, soltei a corda com a experiência aparente de uma vida inteira; e o ferro triangular, abatendo-se obliquamente, cortou três cabeças que me olhavam com doçura. Coloquei a minha, em seguida, sob a pesada lâmina, e o carrasco preparou o cumprimento de seu dever. Por três vezes a lâmina desceu pelas ranhuras, com renovado vigor; por três vezes, minha carcaça material, principalmente no lugar do pescoço, foi abalada até os alicerces, como quando em sonho imaginamos estar sendo esmagados por uma casa que desaba.²²

A desordem psíquica que ocorre num processo comparado ao sonho, e o tema da castração, *aos olhos surrealistas* aparecem aqui com intensidade.

A urna gigantesca que se situa atrás do leito mortal, mas que propositadamente parece ser um prolongamento do ventre da mulher, pelas suas enormes dimensões, proporciona um estranhamento. Magritte utiliza esse recurso de mudança de escala para criar uma incongruência. O objeto que é capaz de conter alude à um imenso útero, que gera a vida, imagem da mãe universal, e ao mesmo tempo pode ser visto como uma urna funerária, e assim, conter a morte. Esse grande útero ambíguo faz alusão direta à histeria

²² CM, C II, E 15, pág. 143

tão presente no pensamento surrealista e, sem dúvida, ao “grande vaso de guerra”²³ do próprio texto ducassiano.

“Eu procurava uma alma que se assemelhasse a mim, e não conseguia encontrá-la”: assim Lautréamont abre a estrofe 13 desse segundo canto. Um jovem se apresenta, mas é recusado por Maldoror. Em seguida, uma jovem mulher; e a ilustração de Magritte vem situar-se no momento em que Maldoror pede para contemplá-la à distância, trecho que já citamos no início da análise dessa ilustração. O narrador prossegue:

Então, com uma postura recatada, olhos baixos, pisou a relva do prado,
dirigindo-se a mim.²⁴

Essa passagem nos evoca outra figura feminina eleita como musa pelos surrealistas. Grádiva, ou “a jovem que avança”, vem da história escrita em 1903 pelo escritor germânico Wilhem Jensen, intitulada *Grádiva: uma fantasia pompeiana*, sobre um arqueólogo que se apaixona por um relevo clássico de uma mulher que caminha, visto por ele em Roma, oriundo das escavações de Pompéia. Em 1907, Freud escreve um notável estudo sobre a narrativa de Jansen, intitulado “*Delírios e Sonhos na ‘Grádiva’ de Jensen*”, que chegou até Breton. Trata-se de um trabalho que gira em torno de temas capitais para o movimento –como sonhos, desejos reprimidos, inconsciente e o duplo. Deste modo, “Grádiva poderia personificar vários aspectos do projeto surrealista - a preocupação com a liberação do inconsciente, idéias de metáfora e metamorfose, noções de vanguardismo e o tema da mulher como

²³ CM, C II, E 13, pág. 133

²⁴ CM, C II, E 13, pág. 132

musa do artista (reminiscente do papel de Nadja para Breton, 'Eu sou a alma que vaga)').²⁵

Os surrealistas deram o nome Gradiva à galeria aberta por eles em Paris em 1937 na Rue de Seine, sugerindo uma incorporação da metáfora "um passo adiante" como definidora do próprio movimento.

Desejo

É curioso notar que, após a recusa de Lautréamont em se unir à bela mulher, uma imensa tempestade tem início. Já nos referimos ao episódio do naufrágio no estudo da segunda ilustração do canto primeiro, porém aqui podemos dar um outro enfoque à cena da natureza transtornada do texto ducassiano. A violenta tempestade desencadeada após o encontro de Lautréamont com a mulher, gera em Maldoror um prazer erótico:

Ó céus! Como alguém pode viver, depois de haver experimentado tantas volúpias?²⁶

Mais adiante:

Em pé sobre o rochedo, enquanto o furacão açoitava meus cabelos e meu manto, contemplava em êxtase essa força da tempestade, abatendo-se sobre o navio, sob um céu sem estrelas.²⁷

É no final desta passagem que Lautréamont situa a belíssima cena do seu encontro, finalmente, com a criatura eleita: a fêmea do tubarão, escolhida não pela beleza, mas pela ferocidade, e que eu gostaria de citar longamente:

²⁵ Bryone Fer, pág. 237

²⁶ CM, C II, E 13, pág. 134

Então, de comum acordo, entre duas águas, deslizaram um para o outro, com admiração mútua, a fêmea do tubarão afastando as águas com suas nadadeiras, Maldoror batendo a onda com seus braços; e retiveram seu fôlego, em uma veneração profunda, cada qual desejosos de contemplar, pela primeira vez, seu retrato vivo. Chegado a três metros de distância, sem esforço algum, caíram um contra o outro, como dois ímãs, e se abraçaram com dignidade e reconhecimento, em um amplexo tão terno como o de um irmão ou de uma irmã. Os desejos carnis seguiram de perto essa demonstração de amizade. Duas coxas nervosas se colaram estreitamente à pele viscosa do monstro, como duas sanguessugas; e, os braços e as nadadeiras entrelaçados ao redor do corpo do objeto amado, rodeando-o com amor, enquanto suas gargantas e seus peitos logo formavam coisa alguma, a não ser uma massa glauca, com exalações de sargaços; à luz dos relâmpagos; tendo por leito de himeneu a vaga espumosa, transportados por uma corrente submarina como em um berço, rolando sobre si mesmos, rumo às profundezas desconhecidas do abismo, juntaram-se em uma cópula longa, casta e horrorosa!... Finalmente, acabava de encontrar alguém semelhante a mim!... De agora em diante, não estava mais só na vida!... Ela tinha as mesmas idéias que eu!... Estava diante do meu primeiro amor!²⁸

Magritte, ao retratar a mulher parece estar totalmente vinculado à mulher idealizada de Breton e dos surrealistas. Essa fantasia coletiva é retratada em *La Révolution Surréaliste*, n.12, 1929. Fotos do grupo se apresentam ao redor da pintura de Magritte, com os olhos fechados. Na pintura, a frase *Não vejo a (mulher) escondida na floresta*. Uma mulher nua ocupa o lugar da palavra ausente. A mulher-musa está aí bem retratada, mas as mulheres artistas estão ausentes. No tocante à questão da mulher, o sonho ficou restrito ao mundo masculino; e Maldoror pode então enunciar esta confissão:

²⁸ CM, C II, E 13, pág. 136

Vejo que a bondade e a justiça fixaram residência em teu coração; não poderíamos viver juntos. Agora admiras minha beleza, que transtornou a mais de uma; porém, cedo ou tarde, tu te arrependerias de ter-me dedicado teu amor; pois não conheces minha alma. Não que eu venha a ser-te infiel; a quem se entrega a mim com tamanho abandono e confiança, com igual abandono e confiança eu me entrego; mas, põe isso em tua cabeça, para que nunca o esqueças; os lobos e os cordeiros não se olham com olhares doces.²⁹



²⁸ CM, C II, E 13, pág. 138

²⁹ CM, C II, E 13, pág. 132

Canto 3

Alimentava com meu próprio leite essa que era mais que minha vida, e que
via crescer rapidamente,



dotada de todas as qualidades da alma e do corpo.¹

¹ CM, C III, E 2, pág. 150

A Decadência

Esta frase, em que as qualidades do corpo e da alma são como que entrelaçadas umas às outras, é interrompida pela súbita aparição da imagem da decadência. Magritte, neste ponto, vai aparentemente duplicar na imagem a visão textual:

Aí está a louca, que passa dançando enquanto se recorda vagamente alguma coisa. As crianças perseguem a pedradas, como se fosse um melro. Brande um bastão e ameaça persegui-las, para depois prosseguir sua rota. Largou um sapato no caminho, sem percebê-lo. Longas patas de aranha circulam sobre sua nuca; são apenas seus cabelos. Seu rosto não se parece mais com o rosto humano, e ela gargalha como uma hiena.²

A gravura mostra uma mulher esquelética, fisionomia triste e caída, o corpo prestes a se dissolver, em decomposição, de forma que se pode entrever nos interstícios a paisagem. Apresenta um dos pés descalço, e brande um osso humano como bastão. No horizonte, vê-se uma espécie de torre, corroída tal qual a mulher.

O texto prossegue:

Deixa escapar retalhos de frases, nos quais, se os remendassem, poucos encontrariam um significado claro.³

A ilustração apresenta, segundo Hubert, vários níveis de associação, e um deles está exatamente na analogia entre a linguagem fragmentada e a a louca que passa dançando:

² CM, C III, E 2, pág. 150

³ idem

Seu vestido, esburacado em mais de um lugar, executa movimentos ritimados ao redor de suas pernas ossudas e cheias de barro. Segue em frente, como a folha do álamo, arrastada através das brumas de uma inteligência destruída pelo turbilhão das faculdades inconscientes. Perdeu sua graça e beleza primitivas; seu aspecto é ignóbil, e seu hálito recende a aguardente.⁴

Embora parece seguir escrupulosamente a narrativa e a descrição ducassianas, Magritte a transcende, estendendo a corrosão do vestido à do corpo, segundo um esquema que já encontramos em trabalhos seus, como em *O Modelo Encarnado*, já comentado neste trabalho.

No texto, a louca é assombrada por um passado misterioso, que mina a sua racionalidade e a entrega às potências da noite. Mas esse segredo é revelado quando deixa cair um pergaminho que traz ao seio, logo apanhado por um desconhecido que nele decifra a história tenebrosa dessa mulher: ela aí conta que sua filha teria morrido nas mãos de Maldoror que, depois de a violentar, entrega seu corpo ainda vivo a um buldoque que a estupra novamente.

Teria Magritte pretendido figurar na torre em ruínas a corrosão da memória, a tentativa de escapar a um passado que devora a saúde mental daquela mulher e do próprio protagonista da história? Pois ele declara cinicamente que

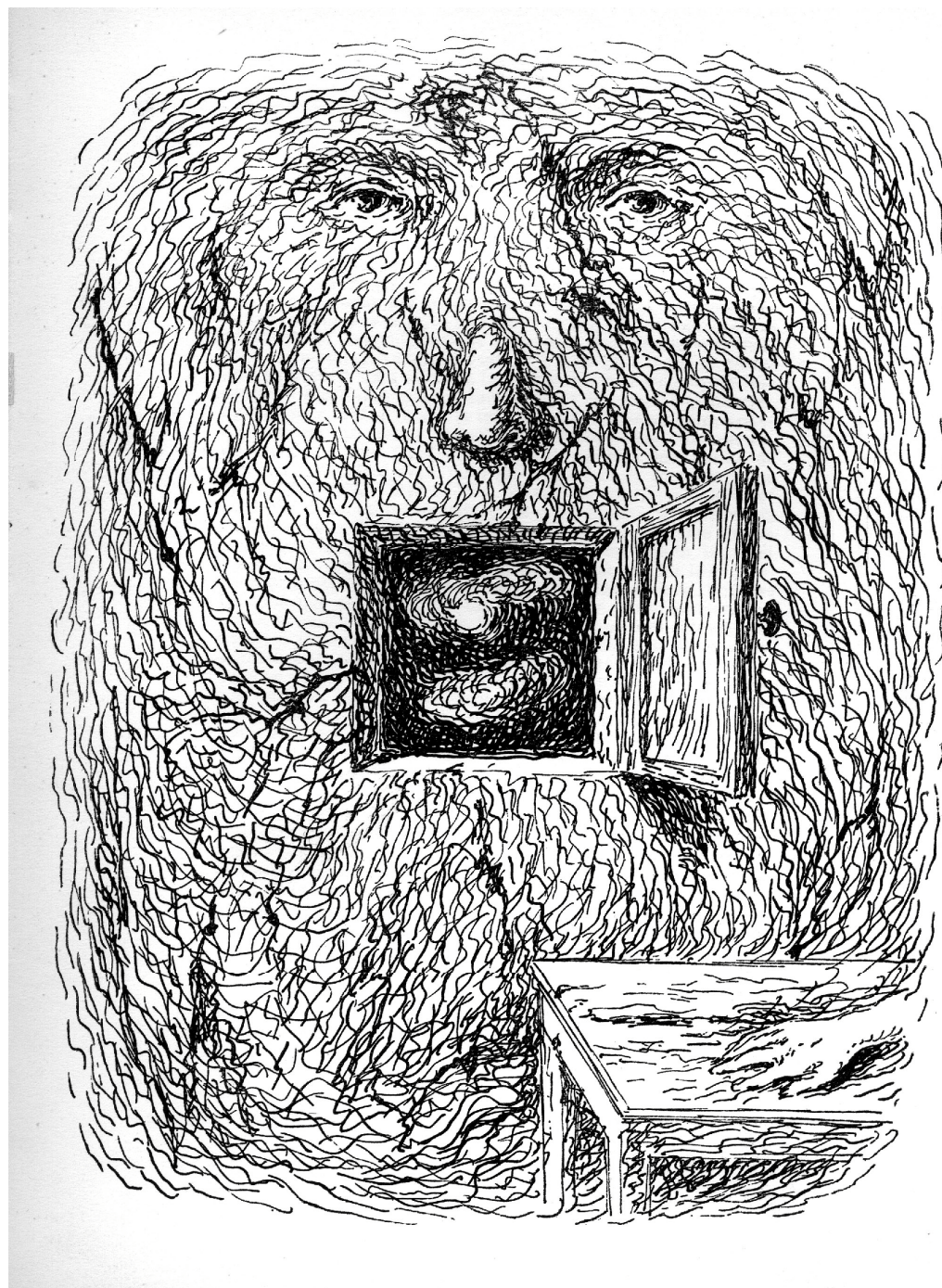
Havia esquecido essa lembrança de sua juventude (o hábito embota a memória!)⁵

⁴ idem

⁵ CM, C III, E 2, pág. 153

Há uma estranha duplicidade na louca de Magritte, cujo corpo corrompido pode também figurar o da vítima dilacerada; dualismo que aliás se complica na medida em que o cão feroz é o duplo de Maldoror ele mesmo. Essa difusão de identidades é retratada através da bipolaridade conceitual, característica das reflexões pictóricas de Magritte, que aparece aqui novamente, onde o corpo da mulher louca se prende à textura do mundo. Susan Gablik observa que as pinturas de Magritte corroem qualquer visão dogmática do mundo físico, e isso parece evidente nesta ilustração em que a humanidade, física e psíquica, tanto da mulher, quanto da vítima foi inteiramente destruída, tal como no texto: aqui, a mulher mais se assemelha a uma planta devorada por algum inseto. E é talvez revelador do universo imaginário e da estética de Magritte o fato de que, ao elaborar essas gravuras, ele pintava o quadro *La Saveur des larmes (O Sabor das Lágrimas)*, onde um pássaro/planta é devorado por uma lagarta, indefeso, mergulhado que está em sua imobilidade vegetal. Esse pássaro-planta reaparecerá no canto 5, como veremos mais adiante.

Cala-te... Cala-te... se alguém te escuta! Eu te recolocarei entre os outros
cabelos; mas deixa primeiro o sol se pôr no horizonte, para que a noite cubra teus
passos... não te esqueci; mas



o teriam visto sair, e eu ficaria comprometido.⁶

⁶ CM, C III, E 5, pág. 162

O Criador

Essa estrofe que encerra o canto terceiro, mostra, mais uma vez o Criador, uma das muitas designações de Lautréamont para Deus, mergulhado em profunda degradação. Na quarta estrofe, Lautréamont já o havia mostrado, submetido às profanações do próprio homem,

O homem, que passava, parou diante do Criador desprezado; e, sob o aplauso do piolho e da víbora, cagou, durante três dias, em sua augusta cara!⁷

“O deus de Lautréamont”, observa Blanchot, “está mais morto que o Deus morto, e ‘só, sombrio, degradado e horrível’, tendo outorgado a outro as fronteiras do céu”(…)⁸:

Ele se havia estendido sobre o caminho, as roupas em farrapos. Seu lábio inferior pendia como um cabo soporífero; seus dentes não haviam sido limpos, e a poeira se misturava aos cachos loiros dos seus cabelos. (...) O sangue escorria de suas narinas: na queda, seu rosto se havia chocado contra um poste... Ele estava bêbado! Horrivelmente bêbado! Bêbado como um percevejo que sorveu durante a noite três tonéis de sangue!⁹

Na quinta estrofe a degradação do Criador atinge talvez um de seus pontos mais altos e Blanchot sublinha que poucas vezes teria Ele sido tão maltratado em toda a literatura ocidental. O texto se abre com a descrição de uma construção que havia sido um convento, e que agora servia de “morada para todas essas mulheres que mostravam todo dia, para os que entravam, o interior de suas vaginas, em troca de um pouco de ouro”. Ao espiar pela grade

⁷ CM, C III, E 4, pág. 157

⁸ Blanchot, pág. 171

⁹ CM, C III, E 4, pág. 156

de um quarto, Maldoror vê uma estranha figura, “um bastão loiro, composto de cornetas que se enfiavam umas nas outras.” Tratava-se de um fio de cabelo do Criador, da altura de um homem e dotado de vida própria. Totalmente humanizado, ele descreve então, com detalhes, a união carnal de Deus com uma prostituta, e o sacrifício de um jovem, que teve sua epiderme dilacerada pelas mãos do Todo-Poderoso.

Note-se que, nas ilustrações do Canto III, Magritte parece ter optado deliberadamente por elementos contendo conotações de “sagrado”: a louca já é uma imagem precisa do sacrifício ritual de uma criança; e nesta estrofe o mesmo tema reaparece, com, entretando, esta mudança radical: o protagonista é Deus. Sobre essa correspondência de poder entre Maldoror e Deus, escreve Blanchot:

Logo, por detrás de Deus e como no abrigo, por baixo da coberta deste Deus que trabalha por sua conta, Maldoror se realiza e se converte no que sonha ser. Daí uma simetria entre eles e também uma indecisão que Lautréamont assinala cada vez mais conscientemente ao longo dos Cantos e que termina com a cena do Canto V, onde um se reconhece no outro e cada um crê que o outro seja ele mesmo. (...) é bem mais Deus que está a serviço de Maldoror, até servir-lhe de espelho fabuloso, no qual ele pode contemplar as verdadeiras dimensões de sua espantosa imagem (porque ela havia saído espantosamente de seus limites).¹⁰

Magritte mostra um aposento contaminado por uma desmesurada presença: uma mesa e uma mão servem de escala para esse ser que transpõe os limites das paredes. Sua imensa boca é uma janela (o que pressupõe um trocadilho visual) de onde se pode ver a lua e nuvens, mas dotada de lábios. Essa face de pedra e a boca/janela parecem corresponder à passagem que mostra duas gotas, de sangue e esperma, escorrendo pela face do Criador:

Vê os sulcos que traçaram um leito sobre minhas faces descoloridas: são a gota de esperma e a gota de sangue, que escorrem lentamente ao longo de minhas rugas secas. Chegadas ao lábio superior, fazem um esforço imenso, e penetram no santuário da minha boca, atraídas como um ímã pela goela irresistível.¹¹

A boca/janela, novamente liga o devorar à imensidão, ao infinito. Se antes Magritte dá ênfase ao canibalismo, agora ele aponta um caminho metafísico.

Não se vê Deus retratado na obra de um pintor que é orientado pela razão. Seu trabalho enfatiza um pensamento filosófico, e não uma busca espiritual. Em 1962 Magritte realizou uma pintura bastante enigmática, em *Le Rossignol (O Rouxinol)*, um nicho representando um afresco de igreja, mostra, no plano inferior, uma locomotiva a vapor. Acima, entre nuvens, localiza-se uma figura que parece ser um Deus, retratado bem aos moldes das pinturas religiosas. Ele se apresenta sentado (como em um trono celeste), suas mãos estão dispostas de forma a parecer que ele está a abençoar a máquina. Embora algumas relações nos trabalhos de Magritte sejam indecifráveis, um tom irônico se faz presente, e essa ironia parece se dirigir às representações religiosas. Em 1938, dez anos antes das ilustrações, Magritte pintou *L'au-delà (O Além)*, que retrata uma sepultura isolada num campo desértico, mostrando que, para ele não existe “além” no sentido de vida após a morte. O túmulo, que não possui inscrição, estende esse não-além para outros domínios, inclusive o da pintura, encerrando nela mesma sua meditação. Magritte parece ter assim procedido, ressaltando a imagem de

¹⁰ Blanchot, pág. 173

¹¹ CM, C III, E 5, pág. 163

Deus e suas implicações que estão presentes no texto ducassiano, e, embora tenha nele colocado elementos de sua própria iconografia, elas estão à serviço desse propósito, no sentido mais exato do termo “ilustração”. Podemos reforçar nossa tese com a figura seguinte, o pequeno desenho que fecha esse canto: numa imagem de contornos indecisos, o artista inscreve um fio de cabelo apoiado na cama, tal qual é descrito por Lautréamont.



Canto 4

© fantasma se diverte a minha custa; ajuda-me a procurar seu próprio
corpo. Se lhe



faço um sinal para que fique onde está, eis que me devolve o mesmo
sinal...¹

¹ CM, C IV, E 5, pág. 182 - Na edição belga seria a estrofe 4, visto que, nesta edição, a segunda estrofe aparece contígua à primeira)

O Enigma da Torre

Um cavaleiro atravessa uma paisagem, onde pode vislumbrar duas construções que se assemelham a torres em ruínas, aludindo à passagem da estrofe 2 (ainda 1 na edição belga) que se segue:

*Dois pilares, que não era difícil e ainda menos impossível confundir com
dois baobás, eram avistados no vale, maiores que dois alfinetes. Com efeito, eram
duas enormes torres.²*

As ‘torres’ de Magritte são enigmáticas, compostas apenas de uma parede e do que parece ser um fragmento de telhado, perpendicularmente disposto. Assemelham-se mais a painéis cenográficos, mas com esta ressalva: elas não estão no lugar de algo que não está ali; na verdade expõem ao vivo a ilusão, pois apontam para si mesmas como “cenários”: são torres “teatrais”. Ora, é exatamente às “armadilhas da representação” que Lautréamont parece aludir nesta passagem que põe em questão a nossa própria percepção visual do mundo:

E, embora dois baobás, à primeira vista, não se assemelhem a dois alfinetes, e tampouco a duas torres, no entanto, utilizando habilidosamente os cordéis da prudência, pode-se afirmar, sem medo de errar (pois, se esta afirmação; apesar da mesma palavra exprimir esses dois fenômenos da alma, que apresentam características suficientemente distintas para não poderem ser confundidos inadvertidamente), que um baobá não difere tanto de um pilar, que a comparação seja proibida entre essas duas formas arquitetônicas...ou geométricas... ou uma e outra... ou nem uma nem outra... ou melhor, formas elevadas e maciças.³

² CM, C IV, E 2, pág. 169

³ idem

Lautréamont, ao observar a imagem, move-se de um elemento a outro, cada um destituindo a vigência do outro, num ritmo que evoca sem dúvida as técnicas surrealistas de escrita, como se estivesse nos anunciando que enxergar além das simples aparências (tantas vezes enganosas), é entender que sob estas jaz uma série de forças psíquicas e sociais sobre as quais não existe controle.

O cavaleiro é uma figura importante na iconografia de Magritte. Aparece pela primeira vez em 1926, no primeiro quadro que o próprio pintor descreveu como ‘realizado’, ou seja, introduzindo uma idéia poética. Essa pintura, que mostra um jóquei correndo em uma floresta de árvores que parecem balaústres gigantes, inaugura uma nova direção da poética de Magritte: fazer a pintura “falar” além da pura fruição estética; ponto em que o artista parece encontrar-se com o criador de Maldoror:

Até nossos dias, a poesia seguiu um caminho equivocado; elevando-se até o céu ou rastejando por terra, ignorou os princípios da sua existência, e foi, não sem razão, achincalhada pelos homens de bem. Não foi modesta... a mais bela qualidade que deve existir em um ser imperfeito! De minha parte, quero mostrar minhas qualidades; mas não sou hipócrita o bastante para esconder meus vícios! O riso, o mal, o orgulho, a loucura, surgirão, um por vez, entre a sensibilidade e o amor à justiça, e servirão de exemplo à estupefação humana: cada qual se reconhecerá, não como deveria ser, mas como é. E talvez esse simples ideal, concebido por minha imaginação, venha a ultrapassar, todavia, tudo o que a poesia descobriu, até agora, de mais grandioso e sagrado.⁴

A figura do cavaleiro também é importante no texto ducassiano. Bachelard observa com pertinência que o cavalo não se enquadra no bestiário

em que a intimidade do gesto animal é explicitada por Lautréamont: “(ele) não dá coices, transporta”. Essa figura que poderia ser tomada como imagem arquetípica do ímpeto, atravessa os cantos sempre num galope, em direção a uma poética nova, a ser descoberta.

Atormentado por seu pensamento sombrio, Maldoror, montado em seu cavalo, passa perto desse lugar, com a rapidez do relâmpago.⁵

Sublinhando a recorrência dessa figura na obra dos dois artistas, é preciso insistir no fato de que há muito em comum entre ambas, mas também diferenças radicais: o animal e o jockey, que pertencem um e outro a um universo delimitado por precisas regras de convivência social, por um ritmo propriamente urbano e civilizado, é deslocado pelo pintor para o território do puro enigma. Em lugar de ímpeto, ele figura a perdição, o não-sentido, o extravio.

Quanto à construção de Magritte, esta parece remeter, como no caso da louca, a um passado, que aparece no texto, fragmentado como num sonho. E talvez não seja mero acaso a inclusão dessa gravura no corpo da frase em que Maldoror, referindo-se a um fantasma, contempla sua própria face no espelho:

Acabas de lançar o olhar sobre a cidade construída na encosta dessa montanha. E agora, que vejo?... Todos os seus habitantes morreram!⁶

E mais adiante, depois de algumas recordações:

© que me resta a fazer é quebrar este espelho em estilhaços, com o auxílio de uma pedra... Esta não é a primeira vez que o pesadelo da perda momentânea da

⁴ CM, C IV, E 2, pág. 172

⁵ CM, C II, E 14, pág. 138

memória fixa sua morada em minha imaginação, quando, pelas inflexíveis leis da ótica, acontece-me de estar diante do desconhecimento da minha própria imagem!⁷

Há obras de Magritte pinta um interior vazio, como em *La Voix du silence* (*As Vozes do Silêncio*), de 1928, em que uma habitação adquire um ar sinistro pela simples ausência de vida em seu interior. O mesmo mal-estar que Lautréamont transmite no texto:

É verdade, as casas existem; mas não é um paradoxo afirmar, em voz baixa, que não poderias dizer o mesmo daqueles que não existem mais.⁸

No afresco intitulado *La Fée Ignorante* (*A Fada Ignorante*), que Magritte pintou 1957 no Palais de Beaux-Arts de Charleroi, existem vários elementos “repensados” mais tarde de forma recorrente em sua obra pictórica; assim, por exemplo a torre em ruínas. O passado é denunciado não pela degradação, mas pelas raízes que o fincaram no solo. E Lautréamont, na sétima estrofe (6) desse quarto canto:

Não ousei interrompê-lo nessa ocupação santamente arqueológica; mergulhado no passado, parecia um rochedo.⁹

⁶ CM, C IV, E 5, pág. 181

⁷ CM, C IV, E 5, pág. 183

⁸ CM, C IV, E 5, pág. 182

⁹ CM, C IV, E 7, pág. 189

Um suspiro, que gelou meus ossos, e fez cambalear o rochedo sobre o qual repousava a planta dos meus pés (a menos que tenha sido eu mesmo quem cambaleou, pela rude penetração das ondas sonoras, que levavam até meu ouvido tamanho grito de desespero), se fez ouvir até as entranhas da terra: os peixes



mergulharam sob as ondas, com o ruído da avalanche.¹⁰

¹⁰ CM, C IV, E 7 (6), pág. 189

O Passado e a Metamorfose

Vemos uma figura amorfa que parece contemplar o observador, mostrando uma espada enterrada no que seriam suas costas. O corpo (a perna?) parece grudado ao chão, de onde sai uma serpente. Outra transita pelo cabo da espada. Abre-se assim a quarta (3) estrofe dos Cantos:

Estou sujo. Os piolhos me roem. Os porcos, quando me olham, vomitam. As crostas e as pústulas de lepra escamaram minha pele, coberta de pus amarelado.(...) Sobre minha nuca, como sobre um monte de esterco, cresce um enorme cogumelo, com seus pedúnculos umbelíferos. Sentado em um móvel informe, não movo meus membros há quatro séculos. Meus pés assentaram raízes no solo, e compõem, até meu ventre, uma espécie de vegetação vivaz, cheia de ignóbeis parasitas, que ainda não deriva da planta, e que já não é mais carne.¹¹

Lautréamont descreve, em seguida, o sistema coletivo de vidas animais, no qual o corpo se transformou, que, conforme a observação de Blanchot, são formas animais surgidas do ‘reino da viscosidade’:

Debaixo da minha axila esquerda, uma família de sapos fixou residência, e quando um deles se mexe, me faz cócegas.(...) Debaixo da minha axila direita há um camaleão, que lhes move uma perpétua caçada, para não morrer de fome; é preciso que todos vivam. (...) Uma víbora malvada devorou minha vara, e tomou seu lugar; tornou-me eunuco, essa infame.(...) O ânus foi interceptado por um caranguejo; encorajado por minha inércia, toma conta da entrada com suas pinças, e me dói muito! Duas medusas atravessaram os mares, imediatamente atraídas por uma esperança que não foi traída. Olharam com atenção as duas partes carnudas que formam o traseiro humano, e, grudando-se a seu contorno convexo, esmagaram-no a tal ponto por uma pressão constante, que os dois pedaços de carne

¹¹ CM, C IV, E 4, pág. 177

desapareceram, enquanto permanecem dois monstros saídos do reino da viscosidade, iguais nas cores, na forma e na ferocidade.¹²

Essa descrição mostra um corpo que icorporou e foi incorporado pelas criaturas. André Masson, ao ilustrar essa estrofe, seguiu detalhadamente as descrições do texto, em um desenho que integrou uma das edições do grupo surrealista. Já Magritte optou por dispensar os detalhes, criando uma forma que se relaciona, pelo estiolamento e degração com a estranha figura do homem/peixe da estrofe 7 (6), outra das criaturas das profundidades marítimas:

*Refleti muito em minha eterna prisão. (...) O estiolamento progressivo, a solidão do corpo e da alma não me haviam feito perder todo o meu juízo, a ponto de guardar ressentimento contra aqueles que não havia deixado de amar: tripla canga da qual era escravo.*¹³

Maurice Blanchot relaciona esse estado de inércia à prisão de Ducasse pelo seu passado. Ligação esta que será reforçada pelo detalhe, presente na ilustração de Magritte, da espada cravada na coluna vertebral, que ninguém consegue remover. Assim explica Blanchot:

(...) Mas que a vontade (de combater), a decisão aparentemente livre, seja em parte prisioneira, que ‘o desejo de viver com a enfermidade’, ‘até que tenha vencido o criador’, seja o mesmo enfermo, é o que Lautréamont descobrirá mais tarde e que anuncia desde já através do estranho episódio da espada, implantada em seus rins, por um homem que chegou silenciosamente por detrás. Esta adere tão fortemente a seu corpo que nada pode extrai-la (...) Parece ser ela que o condena à imobilidade e que esta ponta desgarradora que toma o lugar das vértebras, gigantesca espinha que não se pode retirar de sua carne, seja como uma alusão a esta javalina que é a obsessão, presença estranha recolhida em seu

¹² CM, C IV, E 4, pág. 178

¹³ CM, C IV, E 7, pág. 190

passado e que ele tenta extrair, mas contra a qual é necessário de certo modo tomar voluntariamente apoio para permanecer de pé.¹⁴

Blanchot prossegue mostrando que a memória de Lautréamont vai se tornando violenta à medida que as recordações aparecem. Submetendo-se às distorções da lucidez, ela inaugura o combate que Maldoror empreende contra si mesmo, transformando-se o herói em seu próprio adversário. Assim, ao se dar conta de seu desejo, e da “responsabilidade de um frenesí glorioso”, faz com que se abram as portas para a metamorfose, que finalmente é levada a cabo na estrofe 6 (5), em que Maldoror acorda transformado em porco.

Tamanho horror inspira o homem a seu próprio semelhante! (...) A idéia de ter caído, voluntariamente, tão baixo quanto meus semelhantes, e de ter, menos que qualquer outro, o direito de pronunciar lamentações sobre nosso destino, que continua encadeado à crosta endurecida de um planeta, e sobre a essência de nossa alma perversa, penetra-me como um cravo de ferro.¹⁵

É possível que, ao renunciar – ao contrário de Masson – a recuperar numa imagem os detalhes precisos do corpo sujo invadido por animais repulsivos, Magritte tenha se recordado dessa alma embrutecida, subterrânea e rochosa, que assim como o corpo trespassado pela espada, é cravada por ferro.

Para aumentar ainda mais o desconforto que essa imagem causa, o ilustrador acrescentou, quase como prolongamento da figura monstruosa, um manequim, semelhante aos das vitrines de artigos femininos, tema aliás recorrente em várias edições das revistas surrealistas e que havia instigado,

¹⁴ Blanchot, pág. 187

¹⁵ CM, C IV, E 1, pág. 167

muitos anos antes, o imaginário do Apollinaire do “Emigrante de Landor Road”. Associado ao autônomo, os manequins figuraram no complexo de investigações surrealistas ligados quase sempre à figura da mulher, como seu simulacro, num período chamado por Breton de *époque des mannequins*, *époque des intérieurs* (*La Révolution Surréaliste*, n.7) E não nos esqueçamos também de que o manequim aparece junto ao tema da castração, no estudo de Freud, já mencionado, intitulado *O Estranho*, no qual o estranho é analisado em termos do que é secretamente familiar:

Esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão. Essa referência ao fator da repressão permite-nos, ademais, compreender a definição de Schelling (p.281) do estranho como algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz.¹⁶

É a familiaridade do manequim, o seu estar-aí-na-vitrine que, pelo processo de deslocamento espaço-temporal vem produzir, na criação surrealista (e em particular nesta gravura de Magritte), uma inquietante estranheza: ele procede do universo dos duplos, do humano desumanizado, do não-humano subitamente dotado de características humanas. Mas há outro elemento que contribui para a fantasmagoria do manequim, nesta singular ilustração: duas pequeninas esferas parecem flutuar acima do seu pescoço, sugerindo um par de olhos. Estaria Magritte citando o estudo de Freud, que aponta o medo da castração no episódio do *Homem de Areia* que vem arrancar os olhos das crianças, evocando os fantasmas da infância? Pode ser que sim. Mas é também provável que esta imagem provenha de abismos profundos do

¹⁶ Sigmund Freud, *O Estranho* (in *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, volume XVII 1917 -1919, Rio de Janeiro, 1976, Imago, pág.301)

próprio inconsciente, sem a mediação da “ciência psicanalítica”, como neste passo de Lautrémont, em que o herói é assombrado por memórias imemoriais:

É sou eu mesmo, narrando uma história da minha juventude, sentindo o remorso penetrar em meu coração... sou eu mesmo, a não ser que me engane... sou eu mesmo quem fala.¹⁷

Bachelard em seu estudo se refere às evocações das tristes horas liceais que nos levam a compreender “aquela página em que Lautréamont, engolindo as suas próprias lágrimas, bebe “em longos haustos, daquela taça, trêmula como os dentes do aluno que olha de esguelha aquele que nasceu para o oprimir...”¹⁸. Uma educação arbitrária (...) que não poderia deixar de produzir, no coração do jovem, irremediáveis rancores.

O ódio é mais estranho do que pensas; sua conduta é inexplicável, como a aparência de coisa quebrada de um bastão enfiado n'água. Tal como me vês, ainda posso fazer expedições até as muralhas do céu, à frente de uma legião de assassinos, e voltar, retomando essa postura, para meditar novamente sobre os nobres projetos de vingança.¹⁹

Nesta análise Bachelard aponta uma manifestação do complexo de castração, presente no texto ducassiano, e que ele chama de *complexo dos cabelos raspados*: Daí o pesadelo com que termina o quarto canto:

Afastai, afastai pois essa cabeça calva, polida como a carapaça da tartaruga...²⁰

¹⁷ CM, C IV, E 8 (7), pág. 191

¹⁸ Bachelard, pág. 128

¹⁹ CM, C IV, E 4 (3), pág. 179

²⁰ CM, C IV, E 8 (7), pág. 192

Segundo Freud, basta um estímulo para que as reminiscências mais inesperadas voltem a tona. Magritte foi certamente marcado por uma terrível infância e pelo suicídio da mãe. Mas é impossível (e, aliás de pouco interesse para o nosso propósito) determinar em sua obra os reflexos desse episódio, e nunca saberemos em que momento essas lembranças vieram a tona. Registro, aqui, apenas o anedótico sinistro: segundo relatos, o corpo da mãe de Magritte, ao ser resgatado do rio onde se jogara, tinha o rosto recoberto pela camisola de dormir. Tentou ela não ver, antes de morrer, o rosto da morte? Mero acaso? Ou as águas mortais teriam velado piedosamente o rosto da suicida, para que outros – e o filho – não o vissem? A vertigem que sentimos diante de quadros como *Les Amants (Os Amantes)* (1928) e *L'Histoire Centrale (A História Central)* (1928) [no primeiro, um casal; no segundo, uma mulher recobre o rosto com um pano ou lenço] deriva da obra ou dessa história que pulsa em torno de suas figuras, isto é: da memória de que também nós participamos? Ora, o próprio Magritte afirmou:

Eu detesto o meu passado, e de quem quer que seja...²¹



²¹ Gablik, pág. 17

Canto 5

Não conheço o que vem a ser o riso, é verdade, por nunca



o haver experimentado em mim.¹

¹ CM, C V, E 3, pág. 203

Os “belo como...”

Bachelard nos alerta que devemos analisar a poesia ducassiana em termos de imagens cinéticas e não visuais; e ainda sob este aspecto, Maldoror singulariza-se em sua relação a outros autores do período, e até mesmo do Romantismo que, ao romper com a estética clássica das proporções e belas formas, havia aberto o caminho para a ascensão do grotesto:

A descoberta do horror como fonte de deleite e de beleza terminou por agir sobre o conceito de beleza: o horrível, na categoria do belo, terminou por se tornar um dos elementos próprios do belo: do belamente horrível se passou em graus sensíveis, ao horripelmente belo.²

Mas o que há de específico na estética ducassiana, quando confrontada com a do imaginário romântico?

Em primeiro lugar, o cinetismo: suas imagens, submetidas a uma lógica onírica, estão em perpétua metamorfose – o que haveria de fascinar, sem dúvida, mais tarde, os pintores surrealistas. Tentei mostrar anteriormente essa fusão sempre inesperada e inquietante, ao longo dos Cantos, do homem com o animal, do orgânico com o inorgânico, numa tensão que leva à criação de junções espetaculares. É uma estética de pesadelo que, indo além dos seus predecessores, produz o *horripelmente horrível*. Ao exaltar a decadência, a estética romântica ainda se move dentro de um universo de parâmetros, na medida em que o “real”, a “norma”, embora pervertidos, ainda lhes servem de “termo de comparação”. Ora, os símiles de Lautréamont voltam-se para comparantes como a excrescência e o pus, gerando um

² Mario Praz, *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*, (Campinas, Unicamp, 1996, pág. 45)

universo absolutamente outro, cortado de toda e qualquer cumplicidade mudana. O simples decadentismo é assim ultrapassado – e só os surrealistas, décadas depois da publicação do livro, o compreenderão.

É inegável que Lautréamont trabalhou com elementos que procedem da tradição romântica – o frenético, o romance gótico, o grotesco. Mas tudo aquilo de que ele se apodera passando pelo toque de um Midas maléfico, inverte-se, queima, metamorfoseia-se em coisa sua. A floresta, a montanha e o subterrâneo, espaços arquetípicos do “roman noir” são por ele subvertidos; e esses lugares-comuns (segundo a terminologia da retórica aristotélica) do gênero gótico transformam-se em *loci metaphysici*. O subterrâneo ou o cume ou a floresta são os locais do acontecimento inaudito. Paris, “capital do século XIX”, a grande cidade do auge do capitalismo verte-se numa selva perigosa e selvagem, ao longo da qual os personagens se defrontam com seus monstros espetaculares: o anjo, a louca, o próprio Maldoror esgueirando-se atrás de sua presa.

Uma passagem do *Fausto* de Goethe³ – texto que Ducasse frequêntou seguramente e inspira muitas de suas passagens – traduz com precisão aquilo que Mário Praz chama de “beleza meduséica”:

Mefistófeles: Deixa estar! Essa visão não faz bem a ninguém. É uma imagem enfeitiçada, sem vida, um espectro. Topar com ela não é coisa boa; seu olhar fixo congela o sangue do homem: quase petrifica; você ouviu falar da Medusa.

Fausto: É verdade, são olhos de uma morta, que mão amigável não fecha. Esse é o seio que Gretchen me ofereceu, esse é o corpo doce de que gozei.

³ in Mario Praz, pág. 44

Mefistófeles: É obra de encanto, tolo! A todos ela se apresenta como enamorada.

Fausto: Que volúpia! E que sofrimento! Não posso me afastar dessa visão! Como é estranho que uma só fita vermelha, não mais larga do que o dorso de uma faca, adorne esse colo gracioso!

Praz aponta, na expressão da beleza meduséica, “contaminada”, o amálgama entre dor e prazer: motivos que deveriam gerar aversão como o emaranhado das víboras, o rigor da morte, a luz sinistra, os animais asquerosos desencadeiam um novo senso do estético. O mesmo autor, recordando os versos de Shelley sobre a Medusa, observa: “O que pode ser chamado de “o fascínio da corrupção” invade cada traço da sua beleza delicadamente acabada.” Ainda segundo Praz, todo o romantismo fala pela boca do Fausto de Goethe: a mulher que ele evoca – condenada, horripilantemente meduséica – está no centro das artes oitocentistas, dos românticos aos decadentistas.

Passemos agora para um trecho do Canto Quinto, segunda estrofe:

Desventurada bola! Não a fizeste rolar o bastante? Tua vingança ainda não está saciada; e já esta mulher, cujas pernas e braços amarraste, com colares de pérolas, de modo a construir um poliedro amorfo, para arrastá-la, com seus tarsos, pelas ribanceiras e caminhos, sobre os espinheiros e as pedras (deixa que me aproxime para ver se ainda é ela!), viu seus ossos sulcarem-se de feridas, seus membros se polirem pela lei mecânica da fricção rotativa, e se confundirem na unidade da coagulação, e seu corpo apresentar, no lugar dos contornos primitivos e das curvas naturais, a aparência monótona de um só todo homogêneo, que se assemelha em demasia, pela confusão de seus diferentes elementos triturados, à massa de uma esfera! Faz muito tempo que ela morreu; devolve esses restos à terra, e evita de aumentar, em proporções irreparáveis, a raiva que te consome: isso não é mais justiça; pois o egoísmo, escondidos nos tegumentos de sua testa, descerra lentamente, como um fantasma, o sudário que o recobre”(...) Essa mulher,

por seu poder mágico, deu-me uma cabeça de palmípede, e transformou meu irmão em escaravELHO: talvez mereça tratamentos ainda piores do que esses que acabo de numerar.⁴

Esta mulher sobrenatural amaldiçoada e finalmente morta tem traços comuns com a Medusa, com essa ressalva de importância capital: a condenação romântica da beleza acontece no âmbito da tristeza, do estranhamento, do horror à figura cadavérica. Em Lautréamont a descrição fala por si: ele não toma a bela mulher, vitrificando seus olhos e adicionando-lhe cobras à cabeça. Ele destrói totalmente a sua imagem, transformando-a ao desvincular seu modo de ser das leis da lógica e do que se costuma chamar de “real”. Aqui, leis que parecem proceder da ordem do mundo (“a mecânica da fricção rotativa”) geram uma imagem estranha e irreal, a aparência “monótona de um só todo homogêneo”: certamente é a estética do horrível levada até as últimas consequências. Se ainda resta algo de belo (no sentido clássico e até acadêmico da palavra) na Medusa de Fausto, em Lautréamont ele é como que subvertido, vertendo-se em algo que não encontra, para ser qualificado, um comparante do mundo cultural a que pertencemos. Um outro parâmetro estético é então criado.

Esse padrão estético novo que se estabelece em *Os Cantos de Maldoror* se evidencia na total subversão do conceito de beleza que Lautréamont faz através da figura retórica da comparação. Visto que a comparação pressupõe uma cumplicidade daquele que enuncia com quem ela é enunciada, esse mecanismo retórico clássico será totalmente desmontado através da série dos *belo-como* que se manifesta principalmente nos dois últimos cantos.

⁴ CM, C V, E 2, pág. 200

Talvez seja poderoso, pois tens a aparência sobre-humana, triste como o universo, belo como o suicídio.⁵

Embora não possuísse um rosto humano, parecia-me belo como os dois longos filamentos tentaculiformes de um inseto; ou melhor, como uma inumanação precipitada; ou ainda, como a lei da reconstituição de órgãos mutilados; e, principalmente, como um líquido eminentemente putrescível!⁶

O bufo da Virgínia, belo como uma dissertação sobre a curva descrita por um cão correndo atrás de seu dono, enfiou-se nas reentrâncias de um convento em ruínas. O abutre devorador de cordeiros, belo como a lei da parada do desenvolvimento do peito dos adultos cuja propensão ao crescimento não está em relação direta à quantidade de moléculas que seu organismo assimila, perdeu-se nas altas camadas da atmosfera.(...) O escaravelho, belo como o tremor das mãos no alcoolismo, desaparecia no horizonte.⁷

Belo como o vício de conformação congênito dos órgãos sexuais do homem, que consiste na brevidade relativa do canal da uretra e na divisão ou ausência da parede inferior, de modo que o canal se abra a uma distância variável da glândula e por baixo do pênis; ou, ainda, como a verruga carnuda, de forma cônica, sulcada por rugas transversais bem profundas, que se ergue na base do bico superior do peru; ou melhor, como a seguinte verdade: “O sistema de gamas, modos e encadeamentos harmônicos não repousa em leis naturais invariáveis, mas é, ao contrário, consequência de princípios estéticos que variam com o desenvolvimento progressivo da humanidade e que continuarão variando!”, e, principalmente, como uma corveta encouraçada com torredões!⁸

E a passagem mais famosa:

⁵ CM, C I, E 13, pág. 95

⁶ CM, C V, E 2, pág. 199

⁷ CM, C V, E 2, pág.202

⁸ CM, C VI, E 6, pág. 237

É belo como a retratibilidade das garras das aves de rapina; ou ainda, como a incerteza dos movimentos musculares nas feridas das partes moles da região cervical posterior; ou melhor, como essa ratoeira perpétua, que sempre é armada de novo pelo animal capturado, que pode pegar sozinho os roedores, infinitamente, e funcionar até mesmo escondida sob a palha; e, principalmente, como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva!⁹

É no interior desta nova ordem estética que Lautreamónt constrói seu pássaro, que é um misto de homem, ave e animal:

Esse animal articulado não era muito maior que uma vaca! (...) Eu o enxergava agora, o homem com o encéfalo desprovido de protuberância anular! Procurei vagamente, nos recônditos da memória, em qual região, tórrida ou glacial, eu já havia observado esse bico muito longo, largo, convexo, abobadado, de aresta acentuada, unguiculada, enganchada e muito recurvada em sua extremidade; (...) Se esse ser vivo, de respiração pulmonar e simples, com um corpo guarnecido de pêlos, houvesse sido uma ave inteira até a planta dos pés, e não apenas até os ombros, não me teria sido então difícil reconhecê-lo; (...) logo teria assinalado sua verdadeira natureza, e encontrado um lugar, nas tabelas da história natural, para esse cuja nobreza eu admirava em sua postura doentia. Com que satisfação por não ser totalmente ignorante sobre os segredos do seu duplo organismo, e com que avidez de saber mais ainda, eu o contemplava em sua metamorfose duradoura! (...) o estranho olhava sempre para frente, com sua cabeça de pelicano!¹⁰

Magritte interpretou essa figura de modo singular. Ao transformar o corpo do pássaro numa planta presa à terra, ele retirou do pássaro sua função primordial, o voo, tornando suas asas, diante da imobilidade imposta por uma perversão da natureza, inúteis. Ora, “o voo é seu estado natural, sua

⁹ CM, C VI, E 3, pág. 228

situação favorita”, observa Lautréamont ao se referir à beleza do voo do falcão, que ele irá comparar à beleza de uma criança num ataúde, em um de suas comparações surpreendentes. Essas imagens ‘justapostas’ ele mesmo as explica:

É, falando genericamente, uma coisa singular que a tendência atrativa, que nos leva a procurar (para em seguida expressá-las) semelhanças e diferenças que encerram, em suas propriedades naturais, os objetos mais opostos entre si, e às vezes os menos aptos, na aparência, a se prestar a esse gênero de combinações simpaticamente curiosas, que, palavra de honra, dão graciosamente ao estilo do escritor, que se permite essa satisfação pessoal, o impossível e inesquecível aspecto de uma coruja, séria até a eternidade.¹¹

Entre as características do “ser de proporções enormes” descrito por Lautréamont [o homem, a ave (bico), animal (pêlos)] Magritte parece não ter levado em conta exatamente o humano.

Seu interesse por essa figura, no entanto, não se limitou somente à ilustração. No mesmo ano de 1948, seu quadro *La saveur des larmes* (*O Sabor das Lágrimas*), retrata o pássaro/planta, com algumas variantes em relação à ilustração. Apresenta um bico pequeno, e não de um pelicano como o dos *Cantos*. Seu corpo está exposto frontalmente, com a cabeça reclinada para baixo. Uma lagarta devora-lhe o corpo, deixando entrever a paisagem. A vegetação ao seu redor é mais intensa e o fundo é marcado por dois elementos distintos: de um lado, o céu e o mar; do outro, uma cortina. Mas a diferença crucial é que o animal não apresenta o aspecto monstruoso que tem a

¹⁰ CM, C V, E 2, pág. 198

¹¹ CM, C V, E 6, pág. 213

ilustração. O pássaro do quadro é tipicamente magritteano: pássaro e vegetação são figurados de forma realista, no campo da interferência de elementos díspares (mar e cortina). Nos cantos, ele é tipicamente ducassiano: seus olhos deslocados para baixo dão-lhe um ar de miséria, e a folha que constitui seu corpo é tortuosa. É muito provável que o quadro tenha nascido depois da ilustração, num processo de elaboração a que Magritte submetia alguns temas de sua obra pictórica. Em 1963, ele volta a trabalhar numa família de pássaros/folhas, dispostas numa paisagem que lembra a ilustração e o quadro se chamou *Les Grâces Naturelles* (*As Graças Naturais*). Esse tema deve ter marcado Magritte profundamente, pois em 1967 ele reaparece como um dos poucos objetos tridimensionais que o artista fez fundir em bronze a partir de seus trabalhos gráfico-pictóricos. Essa escultura manteve-se sob o título *As Graças Naturais*.

Naturais: no complexo universo de Magritte, essa palavra é uma armadilha conceitual: Nosso ilustrador de Lautréamont inverte, reverte e perverte os recursos da mãe Naureza (mimetismo, cores protetores, diversas formas de camuflagem) levando as transformações às últimas conseqüências, a partir *talvez* – e eu sublinho o advérbio dubitativo – de uma lição aprendida no momento em que ilustrava o texto ducassiano.

É no mesmo contexto do pássaro/planta que surge outro objeto recorrente na iconografia magrittiana: um guizo que parece convocar o espectador para as cerimônias - jocosas ou sérias – da audição: ele provém sem dúvida do quadro *Le Voix des vents* (*A Voz dos Ventos*), de 1928, no qual três gigantescos guizos flutuam sobre uma paisagem campestre. Aqui,

entretanto, eles jazem por terra, numa alusão a um ovo/semente engendrado pela monstruosa criatura ducassiana. E a evocação das sonoridades para ecoar o próprio texto:

Meus raciocínios se chocarão às vezes com os guizos da loucura e a aparência séria disso que, em suma, não passa de grotesco (embora, de acordo com certos filósofos, seja muito difícil distinguir o cômico do melancólico, a própria vida sendo um drama cômico ou uma comédia dramática)¹²

¹² CM, C IV, E 2, pág. 170

No meio de seu discurso, o padre das religiões torna-se subitamente pálido,
pois seu ouvido reconhece o galope irre -



gular desse célebre cavalo branco que nunca abandonou seu dono.¹³

¹³ CM, C V, E 6, pág. 215

Os vivos e os mortos

Um homem está sentado junto a uma mesa. Tem uma das mãos na testa, mostrando pesar. A outra mão encontra-se sobre a mesa, sobre a qual se vê uma folha de papel.

No final do Canto IV lemos:

*Quando um jovem, que aspira à glória, em um quinto andar, debruçado sobre sua escrivaninha, na hora silenciosa da meia-noite, repara em um suspiro, sem saber a que atribuí-lo, vira para todos os lados sua cabeça, pesada por causa da meditação e dos manuscritos empoeirados; mas nada, nenhum indício surpreendido lhe revela a causa disso que ele ouve tão fracamente, embora, contudo, ouça.*¹⁴

Essa angústia vai ecoar de novo no próximo canto, quando o poeta parece tomar consciência de seu método de composição. Segundo Blanchot, o Canto V marca o fim da “experiência de Lautréamont” (isto é, da busca desesperada por “uma cabeça” e ou por “sentidos”). Aqui, os “sonhos de abismo” são muito mais do que uma simples meditação lírica; eles

tocam também a sua existência, e é o tormento desta existência e a profundidade de seu passado singular que o tratam de trazer à luz através do esforço de uma obra em cujo seio as imagens, as potências imaginárias e as recordações reais da vida tomam corpo, se desenrolam, colocam à prova sua energia, logo, de metamorfose em metamorfose, tendo descoberto o fundo das coisas obscuras, neste fundo escuro *descoberto* alcançam a liberação da luz.¹⁵

Até que ponto este processo pode ser comparado ao que Francis Bacon evoca na entrevista que citamos acima? O mergulho no fluxo de uma memória

¹⁴ CM, C IV, E 8, pág. 192

¹⁵ Blanchot, pág. 226

imemorial pode ser chamado de loucura? O poeta inventor de universos turbilhonantes e monstruosos deveria ser fechado em Charonton ou no Pineu?

Com uma precisão que não hesita, um grande crítico encontra os termos exatos para designar o que constitui, em suma talvez, a essência do verdadeiro processo criativo: “uma loucura que não é louca”:

É uma loucura sem ser louca, um sistema de energia violenta que salta o real para viver sem escrúpulos e sem cerimônias uma realização.¹⁶

Para explicar esta obra que, antes de ser observada, havia sido criada, Bachelard fala também, com exatidão, de “linguagem instantânea”: um universo que, provindo do invisível, transforma-se aos olhos do artista. Até mesmo num artista considerado racionalista como Magritte, cuja obra é fruto de uma reflexão obsessiva, vive num regime de imagens em perpétua metamorfose: é o que se constata no exame das fases que procedem a versão final, por exemplo, de um quadro de 1959 como *L'État de Grâce (Estado de Graça)*.¹⁷

O processo que, segundo Blanchot conduz o narrador dos *Cantos* à luz aparece com maior intensidade na estrofe da aranha do final do canto 5: o aracnídeo, que encerra dentro de si dois jovens outrora submetidos à crueldade de Maldoror, reaparece todas as noites para sugar o sangue do “herói de rosto sulfuroso”. Ora, ao se entregar à monstruosa sucção, ele permite que a memória de fatos imemoriais desponhem nele e, despertando,

¹⁶ Bachelard, pág. 68

¹⁷ Para se chegar ao resultado da superposição de uma bicicleta e um charuto, Magritte parte da idéia de uma bicicleta e uma mala, um cometa, maçãs, bananas e outros.

percebe-se enfim livre do universo que – criado por ele mesmo – o aprisionava.

E então grita para si mesmo, enquanto a aurora surge no horizonte:

Desperta, Maldoror! O encantamento magnético que pesou sobre teu sistema cérebro-espinhal, durante as noites de dois lustros, evapora-se.” Ele desperta, conforme lhe foi ordenado, e vê duas formas celestiais a desaparecer nos ares, os braços entrelaçados.¹⁸

Mas para tentar compreender os propósitos de Magritte na ilustração deste Canto é necessário nos remetermos, antes de tudo, à estrofe em que se localiza e que não parece ser, numa primeira instância, exatamente o contexto discursivo ou universo referencial: o poeta descreve aqui o cortejo fúnebre de um menino de dez anos, duração temporal idêntica, observa Blanchot, à do suplício de Maldoror:

Por dez anos, enfeitamos teu leito.¹⁹

O cortejo fúnebre é descrito num contexto de oposições, que se abre com o vivo/morto e prossegue com homem/mulher, humano/animal:

O padre das religiões abre o camiulho, segurando na mão uma bandeira branca, sinal da paz, e na outra um emblema de ouro que representa as partes do homem e da mulher, como para indicar que esses membros carnavais são, a maior parte do tempo, abstração feita de qualquer metáfora, instrumentos muito perigosos entre as mãos dos que se servem deles, quando os manipulam cegamente para fins diversos que conflitam entre si, em lugar de engendrar uma oportuna reação centra a conhecida paixão, causa de quase todos os males. No final de suas costas está presa, (artificialmente, é claro) uma cauda de cavalo, de crinas

¹⁸ CM, C V, E 7, pág. 222

¹⁹ CM, C V, E 7, pág. 221

espessas, que varre a poeira do chão. Significa que devemos tomar cuidado para não nos rebaixar por nossa conduta ao nível dos animais.²⁰

Magritte insiste (como na primeira ilustração do Canto I) na oposição entre as figuras; e não apenas das atitudes, quanto do jogo entre luz e sombra: enquanto a primeira se apresenta sentada no canto inferior, sombrio, a segunda está no canto superior, na luz, ao ser incorporado pela cortina e conseqüentemente sugerir uma aparição fantasmagórica. Duas relações assim se estabelecem: com os mortos (em contraposição ao vivo, que sofre), com a lembrança de um dos jovens da aranha, Réginald, que assim aparece no texto:

*É esse Réginald, de porte altivo, gravaste teus traços e, teu cérebro fiel?
Olha-o escondido nas dobras da cortina; sua boca está inclinada na direção da tua
testa; mas não ousa falar-te, pois é mais tímido que eu. Vou narrar-te um episódio
da tua juventude, e te reconduzir ao caminho da memória...*²¹

O pesar da figura desenhada por Magritte pode estar associado tanto à recordação como a uma reflexão sobre a morte, na estrofe do funeral:

*É quando reflito sumariamente sobre esses tenebrosos mistérios, pelos
quais um ser humano desaparece da terra, tão facilmente como uma mosca ou uma
libélula, sem conservar a esperança de voltar a ela, surpreendo-me a acalantar o
vivo pesar de, provavelmente, não viver o bastante para vos explicar bem isso, que
já não tenho a pretensão, nem eu, de entender. Mas, provado que, por um acaso
extraordinário, eu ainda não perdi a vida desde o tempo em que comeci, cheio de
terror, a frase precedente, calculo mentalmente que não será inútil construir aqui a
confissão completa da minha impotência radical, quando se trata principalmente,
como agora, dessa imponente e inabordável questão.*²²

²⁰ CM, C V, E 6, pág. 212

²¹ CM, C V, E 7, pág. 217

²² CM, C V, E 6, pág. 213

A figura que aparece nas cortinas é o iluminado duplo do poeta, no momento em que a loucura se converte na própria obra, numa espécie de provisória calmaria que o texto encena com uma solenidade ritual:

Abre os postigos da janela. Apoia-se no peitoral. Contempla a lua que derrama em seu peito um cone de raios estáticos, onde palptam, como falenas, átomos de cristal de uma doçura inefável. Espera que o crepúsculo do amanhecer traga, pela mudança do cenário, um irrisório alívio a seu coração tumultuado.²³



²³ CM, C V, E 7, pág. 222

Canto 6

O Feuilleton

O sexto dos *Cantos de Maldoror* diverge dos anteriores sob múltiplos aspectos e essa singularidade se torna visível já na forma da distribuição das estrofes, agrupadas em dois prefácios seguidos de capítulos numerados em algarismos romanos. Sob o ponto de vista propriamente literário, algo de novo entra em cena: em lugar dos episódios frenéticos que antes turbilhonavam em torno do poeta; instala-se aqui, de forma definitiva, o “espaço romanesco” pontuado pelos mecanismos tradicionais do suspense, posto em moda pelo romance folhetim, uma criação original do século XIX. Fazendo economia das duas estrofes que servem de prefácio, temos no texto o seguinte percurso puramente “novelístico”:

Capítulo I

O adolescente Mervyn é perseguido pelas ruas de Paris por Maldoror.

Capítulo II

O rapaz chega quase desfalecido em casa, “uma elegante mansão” situada num dos *quartiers* elegantes de Paris, e sua aristocrática família inglesa o acolhe. A maravilhosa descrição desse lar romanesco (no sentido forte da palavra) é feita a partir de uma linguagem marcada por uma sobrecarga de afetação melodramática, o que vem sublinhar o caráter paródico do texto.

Capítulo III

Uma carta de Maldoror a Mervyn abre a narrativa para os jogos da sedução amorosa. Um encontro entre o jovem (o narrador lhe atribui, com precisão a idade de 16 anos e 4 meses) e o renegado de rosto fuliginoso é marcado: os dois devem se ver num ponto estratégico de Paris, que divide a cidade em duas perfeitas metades: uma ponte, Pont du Carrousel.

Capítulo IV

A narrativa é quebrada por uma voz que, emergindo de uma distância imemorial, fratura também a instância enunciadora, de modo que o texto, por um breve instante, oscila e recai na dualidade característica dos cinco primeiros cantos. Logo, entretanto, a voz narrativa reassume o discurso que, então, como que “recomeça”.

Capítulo V

Maldoror encontra no jardim de Luxemburgo um personagem que tem algo das imagens carnavalescas medievais: Aghone, um louco. Coroado por um urinol e sagrado “Rei das Inteligências”, ele será um futuro cúmplice do renegado..

Capítulo VI

Um arcanjo-caranguejo é enviado para impedir que Maldoror destrua o jovem Mervyn. Trava-se um combate e Maldoror o derrota. O herói se transforma em cisne negro e, levando às costas uma bigorna e o corpo do arcanjo, nada solenemente num lago.

Capítulo VII

Vê-se que até o capítulo VI, a narrativa se inscrevia no sistema do romance gótico. A partir de agora, ela retoma a direção do folhetinesco. Mervyn se encontra com Maldoror. Mervyn, a cujo ataque sobrevive com a ajuda de açougueiros.

Capítulo VIII

Este último capítulo reúne todos os personagens na praça Vendôme. Mervyn é amarrado pelos pés e Maldoror, fazendo com que a corda gire rapidamente por sobre o solo, lança – do alto da coluna situada no exato centro da praça – seu corpo nos ares. Ele risca o céu de Paris como um cometa e cai sobre o Panthéon, em cuja cúpula a corda se enrosca. O Criador, na forma de rinoceronte tenta pesadamente intervir, mas é baleado por Maldoror e se retira.

Lautréamont tem a consciência exata de estar realizando, neste Canto VI, a sua missão “existencial” e “literária”:

¶ Pretendeis (...) que minha missão estivesse completa? Não: a parte mais importante do meu trabalho nem por isso deixa de subsistir, como tarefa a ser feita. (...) Os cinco primeiros relatos não foram inúteis; eram o frontispício da minha obra, o alicerce da construção, a explicação prévia da minha poética futura; e eu devia a mim mesmo, antes de fazer as malas e seguir em viagem pelos países da imaginação, o aviso aos sinceros apreciadores da literatura, pelo esboço rápido de uma generalização clara e precisa, do objetivo que havia decidido alcançar. ¶ Por consequência, minha opinião é que, agora, a parte sintética da minha obra está completa e suficientemente parafraseada.¹

E enuncia então, ironicamente, as linhas gerais do seu projeto:

Hoje, vou fabricar um romance de trinta páginas; (...) creio ter, finalmente, encontrado, após algumas tentativas, minha fórmula definitiva. É a melhor: pois é o romance!²

O prefácio revela o modelo a ser adotado pela obra: o do romance folhetim:

Apoderando-me de um estilo que alguns acharão ingênuo (embora seja tão profundo), eu o farei servir para interpretar idéias que, infelizmente, talvez não pareçam grandiosas!³

E mostra essa apropriação, em tom jocoso ao se referir ao seu herói:

Contudo, afirmar exatamente qual o lugar atual que encham de terror as façanhas desse poético Rocambole é um trabalho acima das forças possíveis do meu denso raciocínio.⁴

O folhetim ou *feuilleton* nasceu na França, num espaço vazio de uma página de jornal, destinado ao entretenimento. Por volta de 1836 constitui-se na forma de continuação nas edições seguintes, gerando expectativa e o hábito de sua leitura. O texto nasce adaptado às condições de corte, gerando o suspense e a recordação de episódios anteriores. Segundo Marlyse Meyer, o folhetim “brotou assim, de puras necessidades jornalísticas, uma nova forma de ficção, um gênero novo de romance: o indigitado, nefando, perigoso, muito amado, indispensável folhetim “folhetinesco” de Eugène Sue, Alexandre Dumas pai, Soulié, Paul Féval, Ponson du Terrail, Montépin, etc, etc.”⁵

¹ CM, C VI, E 1, pág. 223

² CM, C VI, E 1, pág. 224

³ CM, C VI, E 2, pág. 226

⁴ idem

⁵ Marlyse Meyer, Folhetim Uma História. São Paulo: Companhia das Letras, 1996)

O Segundo Império é o reinado de *Rocambole*, de Ponson du Terrail, herói da trapaça, das artimanhas, a quem se refere Lautréamont, enquanto busca inspiração em *Les mystères de Paris*, de Eugène Sue para retratar suas andanças pelas ruas de Paris, o espaço “misterioso” onde se desenrolará a ação.

Numa referência ao suspense que interrompia os capítulos dos periódicos, Lautréamont termina as estrofes com frases misteriosas, anunciando os acontecimentos que virão a seguir.

A construção do romance folhetim é concêntrica e conduz ao fim quando então se desvenda o mistério do personagem. Existe um movimento centrípeto nesse tipo de narrativa em que todos os elementos giram em torno de um personagem central. A figura desse movimento aparece constantemente no texto ducassiano, na forma de uma elipse. Não apenas a própria narrativa assume esse desenho, como as imagens corporificam seu movimento. Só para citar um exemplo, no final do canto quarto, o jovem é agarrado pela cabeleira e é arremessado, após girar pelos ares, ao tronco de um carvalho: Os Cantos terminam com esta imagem vertiginosa de um sacrifício ritual e com uma última formulação, desta vez como gesto narrativo, da metáfora do círculo, espelho da obra.

O turbilhão

Joaquim Brasil Fontes em seu texto “O Romance de Mervyn”⁶ propõe a seguinte leitura desse último dos *Cantos de Maldoror*, que transcrevemos abaixo:

As duas primeiras estrofes do Canto VI, o capítulo IV do romance e a introdução ao capítulo VIII funcionam segundo as mesmas regras, têm o mesmo estatuto discursivo: são “prefácios”. Neles, “receita do romance” e “crítica do romance” se entrelaçam, num sistema muito complexo, sustentado por um duplo desdobramento de figuras narrativas: Lautréamont/Maldoror; Narrador/Metanarrador. É possível, a partir destas considerações, recortar três grandes blocos narrativos no interior do Canto VI:

1. Prefácio + “Romance de Mervyn”
2. Prefácio + Narrativa Fantástica
3. Prefácio + Capítulo VIII

Cada um dos “prefácios” exerce uma função precisa. O primeiro inscreve o “Romance de Mervyn” no modelo do folhetim. O segundo (cap. IV) liga as aventuras dos capítulos V e VI e prepara a irrupção, no texto, do fantástico, que irá contaminar o folhetim do capítulo VII e desembocar no grande sacrifício ritual do capítulo VIII.

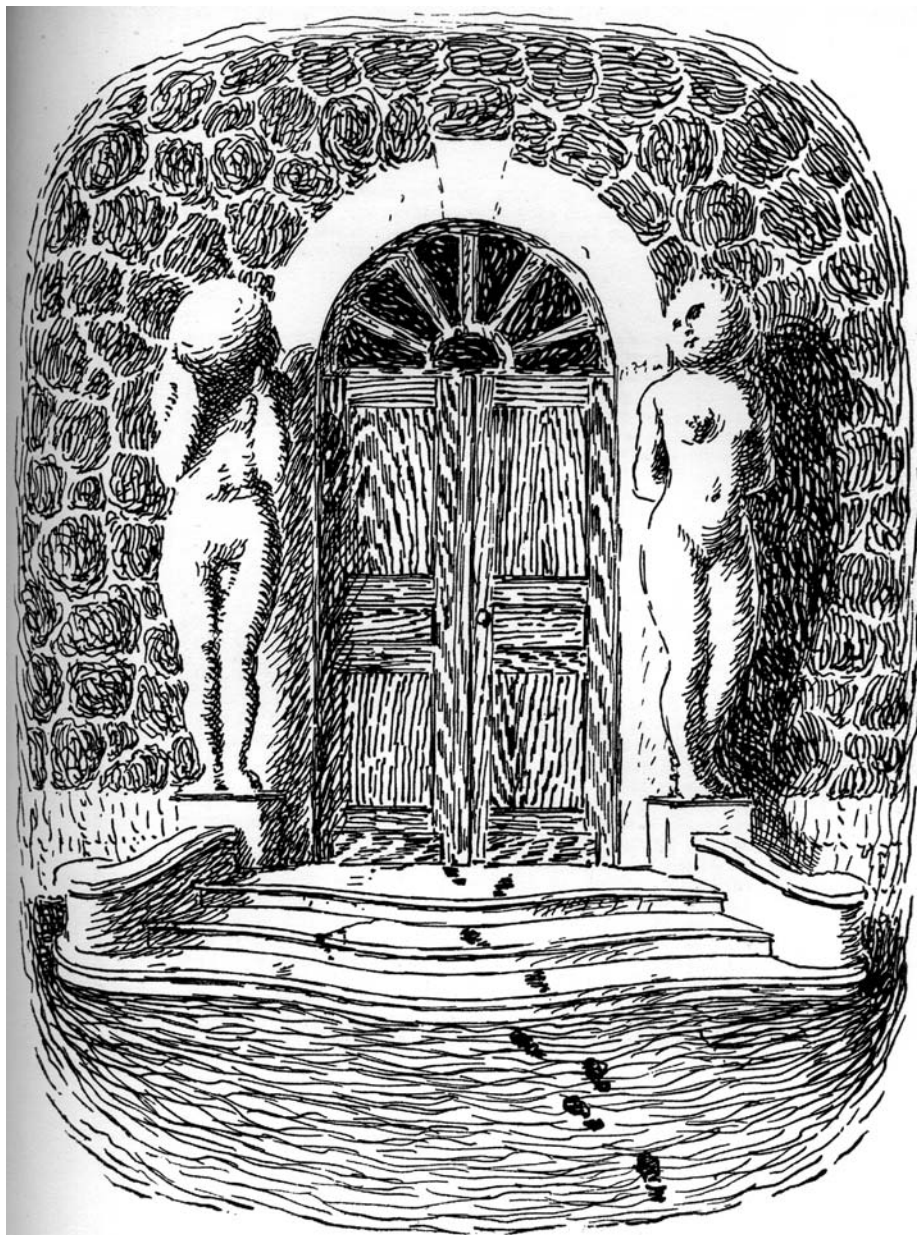
O prefácio ao capítulo VIII - trata-se de um “receita de romance” - resume e sintetiza a problemática dos Cantos. Percebe-se então, que folhetim e narrativa fantástica, exatamente como o topos da abertura do livro, foram utilizados para despistar e orientar o leitor: o Canto VI é a dramatização fantástico-folhetinesca da própria leitura dos Cantos de Maldoror. É este modelo, manejado por um metanarrador, que permite a ligação dos três blocos narrativos e a escritura do romance paródico, relançando a última frase do Canto IV para a primeira estrofe dos Cantos.

Se a situação de leitura do livro é “romanceada” no Canto VI, é este canto (o último) que constitui o princípio (a origem) dos Cantos de Maldoror: um poema do qual não se pode sair, o leitor, desde a primeira página, aceitou nele assumir o papel de Mervyn.

⁶ Fontes, op. cit.

Dirigi-vos na direção do lago dos cisnes; e mais tarde vos direi por que lá

se



encontra um que é completamente negro, no meio do grupo, e cujo corpo, sustentando uma bigorna coroada pelo cadáver em putrefação de um caranguejo, inspira, de pleno direito, a desconfiança de seus restantes camaradas aquáticos.⁷

⁷ CM, C VI, E 4, pág. 232

A porta

A primeira ilustração que Magritte acrescenta ao Canto VI, localiza-se no final do segundo capítulo, nesta que é uma das frases mais enigmáticas que o texto apresenta.

A descrição de Lautréamont é por demais sugestiva. A mim, me pareceria muito tentador criar a imagem do cisne negro, porém Magritte escolheu a entrada da casa de Mervyn onde:

*As duas estátuas postadas à direita e à esquerda qual guardiões do aristocrático solar não barram sua passagem.*⁸

Ora, se vimos que, a circularidade da leitura dos Cantos remete novamente à primeira estrofe, não está Magritte justamente retratando aqui a entrada para os Cantos? Se a estratégia de sedução do leitor por Lautréamont é encenada, no texto, pelo personagem Maldoror seduzindo Mervyn, não estará o leitor contemplando uma entrada que lhe é familiar?

Sabemos que, para Magritte, a porta tem um significado especial. Em 1925, ele havia feito num bar esta experiência singular: ao olhar de relance uma porta, essa lhe havia despertado as potencialidades misteriosas de sua vida, experiência que, segundo o pintor, o tinha marcado por muito tempo. Em 1933 ele pinta *La réponse imprévue (A Resposta Imprevista)*, onde uma porta é recortada por uma estranha silhueta. Sobre esse trabalho fala o próprio Magritte:

Uma porta poderia muito bem abrir para uma paisagem vista de cabeça para baixo, ou a paisagem poderia ser pintada na porta. Tentemos algo menos

arbitrário: próximo à porta façamos uma abertura na parede que seja também uma outra porta. Este encontro será perfeito se reduzirmos esses dois objetos a um singular. A abertura toma lugar, assim, naturalmente na porta, e através desta abertura se pode ver a escuridão. Esta imagem poderia ainda ser enriquecida se iluminarmos o invisível escondido pela escuridão.⁹

Justamente essa imagem Magritte coloca como vinheta que encerra o canto primeiro, canto que se inicia com a advertência ao leitor de que somente poucos conseguirão iluminar o invisível que se esconde no texto que se inicia. A advertência de Lautréamont ainda vai mais longe:

Não convém que qualquer um leia as páginas que vêm a seguir; somente alguns saborearão este fruto amargo sem perigo. Por conseguinte, alma tímida, antes de penetrar mais longe em tais extensões inexploradas de terra, dirige teus calcanhares para trás e não para a frente. Escuta bem o que te digo: dirige teus calcanhares para trás e não para a frente, (...) ¹⁰

Magritte acrescentou pegadas que vão até a porta, colocando-nos diante de uma interrogação: essas são as pegadas de um leitor aprisionado pelo texto, ou de um leitor que, ao contemplar a escuridão voltou seus calcanhares para trás e recusou a leitura?

⁸ CM, C VI, E 4 (cap. II), pág. 229

⁹ Gablik, pág. 90

¹⁰ CM, C I, E 1, pág. 67

Ó Maldoror, terá finalmente chegado o dia em que teus abomináveis
instintos verão extinguir-se a tocha do injustificável



orgulho que os conduz à danação eterna!¹¹

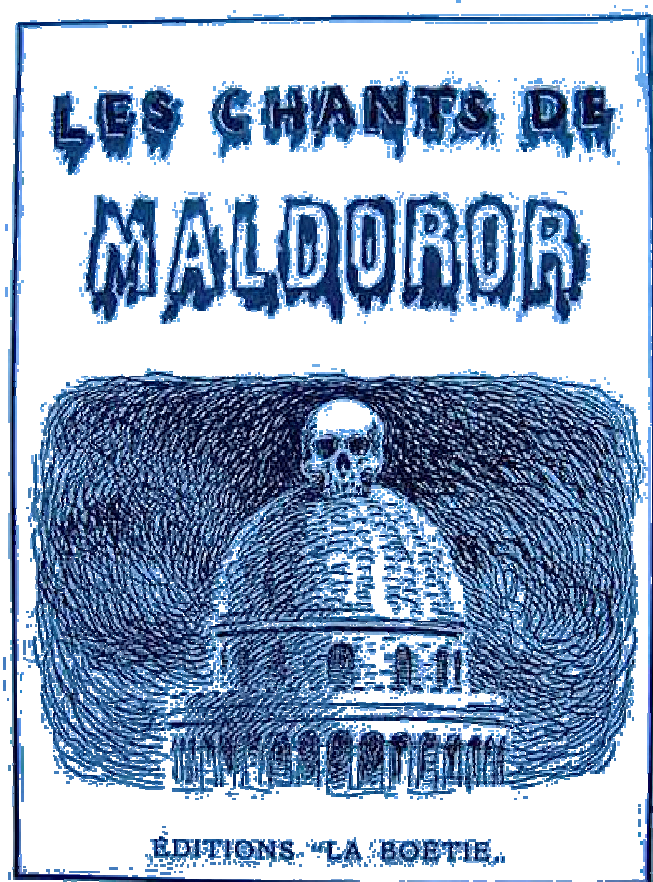
¹¹ CM, C VI, E 8 (cap. VI), pág. 244

Na segunda ilustração, que se encontra no VI capítulo, o artista insiste nas portas e janelas. Nesse cenário, cambaleia pesadamente o Criador, sob a forma de um rinoceronte. Alegoria de um leitor mantido fora dos Cantos? Talvez. Pois o Criador, posto em cena para intervir no suplício do adolescente, mostrou-se impotente e, baleado por Maldoror, voltou ao seu lugar, fazendo, em suma apenas uma pequenina ponta nesta encenação.

Mas a circularidade da leitura é manifestada pelas ilustrações de Magritte, que apresenta na capa justamente a morte encarapitada sobre o Panthéon. A capa, cuja função é de apresentar a obra ao leitor, apresenta a imagem apoteótica dos Cantos, seguindo as palavras com as quais Lautréamont encerra o texto:

Mervyn, seguido pela corda, parece um cometa que arrasta atrás de si sua cauda flamejante. O anel de ferro do nó corrediço, cintilando aos raios do sol, leva a completar a ilusão. No percurso da parábola, o condenado à morte fende a atmosfera até a margem esquerda, ultrapassa-a em virtude da sua força de impulsão, que suponho infinita, e seu corpo vai bater no zimbório do Panteon, enquanto a corda abraça parcialmente, com seus anéis, a parede superior da imensa cúpula. É sobre sua superfície esférica e convexa, que só se assemelha a uma laranja pela forma, que se vê, a qualquer hora do dia um esqueleto ressecado, que ficou pendurado. Quando o vento o balança, contam que os estudantes do Quartier Latin, temerosos de um tal destino, fazem uma breve oração; são rumores insignificantes, nos quais ninguém tem a obrigação de acreditar, e que só servem para amedrontar as crianças. Segura em suas mãos crispadas algo como uma grande grinalda de velhas flores amarelas. É preciso considerar a distância, e ninguém pode afirmar, apesar do atestado de sua boa visão, que se trate, realmente, dessas semprevivas de que vos falei, e que uma luta desigual, travada perto do novo teatro da Ópera, viu soltarem-se de um pedestal grandioso. Não é menos verdadeiro que os cortinados em forma de crescente da lua não recebem mais a

expressão da sua simetria definitiva no número quaternário; ide ver pessoalmente, se não quiserdes acreditar em mim.



O CONTÁGIO



Desorientação, a angústia de ver os sentidos se desfazendo à medida que eu tentava caminhar para dentro do texto: minha leitura de *Os Cantos de Maldoror* foi uma experiência que não deve diferir muito da feita pela maioria dos leitores. E, no entanto, desde os primeiros passos no “terreno abrupto e selvagem” desse livro, eu me sentia arrebatada; e prossegui até o fim. Estava absolutamente convencida, embora não soubesse muito bem explicar por quê, de que deveria estabelecer com um texto um tipo de relação não muito diferente da que tenho quando se trata de artes plásticas, isto é, da atividade que venho exercendo prioritariamente há muitos anos, como vocação e exigência misteriosa. Intuitivamente eu acreditava que, se me aproximasse das palavras por meio de um filtro mais familiar para mim, o das imagens, essa obra fascinante abriria para mim algumas de suas portas.

Foi assim o começo desta relação, que, no final deste trabalho estou tentando compreender. De Isidore Ducasse, eu conhecia apenas a restrita biografia – algumas datas, uns poucos nomes de lugares por onde ele passou – Pau, Montevideu, Paris -, pequenos eventos registrados em meia dúzia de cartas – e ainda não tinha a menor idéia da relação que os surrealistas tinham travado com a obra.

Comecei a produzir imagens inspiradas nos *Cantos de Maldoror* ou, na falta de um termo melhor, a “ilustrá-los”.



Produzi uma pequena série de desenhos a nankim, em papel cinza, buscando a atmosfera obscura. O primeiro desenho foi o abraço do supliciador e vítima,



da estrofe do suplicio do adolescente. Lembro-me de que fui atraída por esta cena “vampirizante”, um tema que, sob outro enfoque, eu já havia estudado longamente . Fiz duas figuras que se entrelaçavam e flutuavam no papel, seus traços

interpenetrando-se de forma que uma parecia ser o prolongamento da outra. As outras imagens centraram-se no canto terceiro. O combate da águia e do dragão resultou em um trabalho quase abstrato, onde por meio de pinceladas vigorosas procurei manifestar a força desse combate. Para figurar os irmãos misteriosos que cavalgavam velozmente aterrorizando os pescadores escolhi duas faces masculinas incompletas, mas como que fundidas, completando-se uma à outra. Do prolongamento de seus ombros saía a figura de um cavalo.



E, finalmente, a louca do canto terceiro que, como já observei anteriormente, pertence a uma das passagens mais tentadoras do livro, graças à



descrição detalhada que Lautréamont dela faz, embora com seu modo peculiar: uma velha, da qual apenas metade era completamente visível. A outra metade ia desaparecendo com traços cada vez mais claros e interrompidos. Um braço, que se dobrava à frente do corpo, transformava-se em esqueleto e o bastão que, segundo o texto ela segurava, no desenho se transformava em osso de seu próprio corpo.

Somente mais tarde tive conhecimento de que os surrealistas haviam produzido imagens a partir do texto de Lautréamont. Continuei a pesquisar e cheguei até o livro de Hubert que trazia imagens – poucas – da edição ilustrada por Magritte. Fiquei surpresa ao perceber que uma das minhas apresentava algo em comum com uma das ilustrações daquele pintor para o canto terceiro: a da louca, também segurando na mão um osso. Voltei ao texto: em nenhum momento Lautréamont descreve o bastão sob a forma de osso. Não me supreende, evidentemente, o fato de termos escolhido uma imagem precisa num texto que é um turbilhão de figuras, formas e metamorfoses: neste rodopio, uma passagem descritiva é um oásis oferecendo ao ilustrador um lugar seguro para repousar. Escolhemos, porém, os dois, um detalhe que vai muito além da descrição – e isso realmente é difícil de compreender.

Esse fato, insignificante talvez para quem não trabalha com imagens, forneceu-me o impulso de continuar a pesquisar a relação do visual com o verbal,

e sobretudo o trabalho de Magritte, um artista que eu conhecia superficialmente e que acreditava ser de uma frieza incompatível com o energético texto.

Minha incursão no trabalho de Magritte mostrou-me, em primeiro lugar o quanto os procedimentos de ilustração, ditos “tradicionais”, fracassariam inevitavelmente quando aplicados à obra de Lautréamont: eles consistem, em suma, em extrair situações, cenários, personagens de passagens específicas, “figurando”, com a maior fidelidade possível o que as palavras já estão “mostrando”: duplicando, de certo modo, rosto do herói, o espaço em que ele age, sua casa, e outras descrições fornecidas pelo texto. Mas como tornar visível, em *Os Cantos de Maldoror*, o “renegado de rosto fuliginoso” que se recordava de ter vivido meio século sob a forma de um tubarão e que, no canto sexto se define como “dotado de uma faculdade especial para tomar formas irreconhecíveis aos olhos mais treinados?”

Em obras desse gênero o “ilustrador” só pode fazer algo que tem certa analogia com a atividade do crítico de arte da modernidade: *acompanhar* o texto, entrar nele, como escreve Barthes a respeito da obra de arte contemporânea, pela via de uma “desenfreada paráfrase”.

Notamos, então, que Magritte se propôs a fazer uma abordagem dos Cantos que se poderia chamar de *temático-anedótica*: ao invés de ilustrar, ele acompanha o texto, provocando um encontro entre imagens e palavras que se efetua na esfera do imprevisível.

Neste outro processo a liberdade do artista plástico é muito maior, porém maior ainda sua responsabilidade, pois não se trata simplesmente de anexar figuras ao texto. Uma lei oculta deve reger a aliança entre ambos, e essa aliança,

convém ressaltar, não pode se restringir somente ao artista, mas deve obrigatoriamente deixar-se ver ao leitor. O que o ilustrador deve buscar é a unidade total das duas linguagens. As ilustrações têm que exercer um papel dentro do livro, sem jamais distanciar-se dele. Deve haver verdadeiramente um encontro que brilhe aos olhos do leitor, sem que a leitura seja ofuscada. E esse processo não é de forma alguma uma associação espontânea de imagens entrelaçadas sem esforço. Ela requer invenção, julgamento, tentativas e rejeições e, sobretudo, longa contemplação. Neste sentido se assemelha, e muito, ao processo de organização poética. A função das imagens anexadas a um texto, sobretudo poético, quando bem sucedidas, como no caso de Magritte, produzem o efeito de intensificar a imagem criada pelo texto, tornar-nos mais conscientes das complexidades de sentimento provocadas por ele.

Mas não seria estranho sugerir que os pensamentos e sentimentos do leitor sejam, através do texto ilustrado, oferecidos por outra pessoa, no caso o pintor? Na verdade o que se propõe é que o leitor possa tomar “emprestado” a visão do artista para elaborá-la e adequá-la à suas próprias necessidades. É apenas um ponto de partida para que a imaginação do leitor preencha um espaço que, em se tratando de arte, é sonho e ilusão.

Existem no texto de Lautréamont inúmeras passagens que merecem ser ilustradas. Se eu tivesse prosseguido em minhas ilustrações, certamente teria tentado retratar a belíssima imagem do cisne negro que carrega às costas uma bigorna e o cadáver do arcanjo-caranguejo. O surrealismo nos legou a possibilidade de nos surpreender com as imagens dispares, como as que são aqui reunidas em torno da figura elegante do cisne. Outra passagem intrigante é a do menino que corre atrás do ônibus cujos passageiros (seriam habitantes da lua?)

nos remetem aos fantasmagóricos personagens de Munch. Explicar os porquês de um artista é insistir numa ocupação negociosa e supérflua. Não é preciso ir mais longe para concluir que cada ilustrador procura algo no texto que de alguma forma ecoa para ele, algo em que talvez veja de alguma forma a si mesmo. E não se trata somente de pontos em comum: as diferenças entre os dois criadores também podem gerar um efeito surpreendente. Destaquemos, por exemplo a figura número 31. Como vimos anteriormente, nela o pintor faz aflorar determinados temas que gravitam em torno de uma mulher decapitada. Ora, numa das estrofes ducassianas, exemplar de uma atitude do poeta em relação ao feminino, a mulher é repelida e – escândalo para o leitor “normal” – prazerosamente substituída pela ferossíssima e abissal fêmea de tubarão. Contudo, se em René Magritte a mulher é um ser fascinante, freqüentemente exposto aos olhares desejantes numa nudez ao mesmo tempo gelada, escultórica e sangüínea, aqui as marcadas diferenças apontam para dois homens que, em suas obras tão diferentes, parecem manter à distância o Outro por excelência – a mulher. Tocado pelas palavras do Poeta, o Pintor descobre talvez, na fratura que os separa, o lugar do Mesmo.

Esse ponto em que dois universos parecem se chocar, algo de um misterioso parentesco espiritual vem à tona; e um texto de Breton amplia de forma extraordinária a potência da imagem evocada por Pierre Reverdy:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos remotas. Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas ou mais realidades próximas, tanto mais forte será a imagem - mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá (...)¹

¹ André Breton. *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985. Pág.52

Isso parece se confirmar pelo fato de que os surrealistas realizaram uma grande revolução no livro ilustrado moderno, buscando essa relação na profunda intimidade com as diferentes artes, através da abolição de suas fronteiras. Magritte, apesar de sua união com o grupo parisiense ter sido marcada por grandes reservas por parte do pintor, parece ter conseguido realizar de forma plena essa idéia de imagem surrealista e de tê-la levado até as últimas conseqüências, conforme ele mesmo declara:

Para mim, o surrealismo é a pintura, é a descrição de um pensamento que evoca um mistério, o que implica que esse pensamento deve assemelhar-se às imagens que são oferecidas ao pensamento pelo mundo (...): a forma como reúnos os objetos evoca o mistério surrealista. É qualquer coisa que existe. (1962)²

Como alcançar esse efeito poético? Ou como ser tão bem sucedido quanto Magritte num trabalho de ilustração?

O que nos salta aos olhos é a intimidade com que Magritte tratou os temas maldororianos, de forma que, mesmo com a inclusão de sua iconografia própria, esses temas afloram com intensidade. Essa intimidade certamente não nasce da primeira leitura, mas a identificação pode surgir logo no primeiro encontro.

Existe a possibilidade de que Magritte já tivesse tido contato com a obra de Lautréamont antes de fazer parte do movimento surrealista, de forma que seu vínculo com o texto se estendesse para muito além de um preceito surrealista. Lembremos que a primeira edição dos *Cantos* foi feita na Bélgica e que, partindo dela em direção a Magritte, temos uma possível trajetória. Esse livro misterioso não desapareceu, como vimos; numa crítica de 1886, Léon Bloy faz exatamente referência a essa edição:

² Gablik, pág.53

Um dos sinais claros da acuação das almas modernas no extremo de tudo é a recente intrusão em França de um monstro de livro, quase desconhecido ainda, embora publicado na Bélgica há dez anos: *Os Cantos de Maldoror*, do Conde de Lautréamont, obra absolutamente sem par e provavelmente destinada a repercutir. O autor morreu num hospício e é tudo o que se sabe dele.³

Essa crítica desfavorável nos sugere o circuito subterrâneo de circulação da obra, certamente entre intelectuais e artistas, tanto é que o monstro ressurge em 1890, pelas mãos do editor L. Genonceaux, conforme o registro de Valéry Larbaud, de 1914:

Os Cantos de Maldoror são um de nossos pequenos clássicos. Pouco importa que o grande público e que os manuais não o mencionem (isso virá um dia). Basta que para muitos escritores que representem atualmente a alta tradição francesa, isto é, para os sucessores do simbolismo, eles tenham sido, no tempo de informação que precede à aprendizagem, um dos livros excitadores (...) a obra cuja lição clara e útil: tudo dizer.⁴

Aos dezoito anos, por volta de 1916, Magritte estudou com um pintor simbolista, Constant Montald, que “poderá ter influenciado a reflexão magritteana, através de elementos próprios de apreciação sobre [o que convinha pintar]”⁵. Se não foi por essa influência que Magritte conheceu Lautréamont, ao menos o nome de Ducasse pode ter sido mencionado em discussões do círculo de Montald.

Suzi Gablik observa que

Há em Maldoror uma rica iconografia de vegetalização e petrificação, cenas atrozes de amputação, decapitação e fragmentação da carne. Há também recorrentes visões de criaturas anfíbias e cavaleiros que enchem o ar com o movimento acelerado de vôo frenético ou perseguição. Tudo isso sugere extensas analogias com o imaginário de Magritte.⁶

³ Perrone-Moisés, pág.22

⁴ op.cit.,pág.29

⁵ Jaques Mauris, Magritte (Taschen, 1993, pág. 21)

⁶ Gablik, pág. 46

Pode ser que Lautréamont já estivesse subliminarmente inserido nos ideais artísticos de Magritte. Como vimos, alguns temas maldororianos apareceram nas obras do pintor antes da ilustração dos *Cantos*, como por exemplo o tema do navio sossobrando na tempestade.

Ou talvez o gosto de Magritte pelo mistério o tivesse empurrado em direção ao texto ducassiano. Sabemos que outro personagem que fascinou o pintor foi Fantomas⁷, um anti-herói criminoso, capaz de diabólicos feitos sem jamais ser capturado, um gênio do mal cujas façanhas desafiavam os valores humanos; e sua audácia de proferir ataques contra os valores burgueses que muito agradaram os surrealistas. Magritte se apropriou da capa de um folhetim para produzir algumas obras como *O Bárbaro* (1929), quadro que foi destruído durante a guerra e, em 1943 *O Retorno da Chama*.

Mesmo que o contato de Magritte com o texto tivesse se dado somente no trabalho de ilustração, uma grande intimidade se estabeleceu entre os dois criadores, visto o resultado que pudemos contemplar neste trabalho.

Diz Merleau-Ponty que “o pintor pratica uma teoria mágica da visão”. Acredito que o mesmo se estende à tarefa de ilustrar. O ilustrador é primeiramente um leitor diferenciado, pois ele se aproxima também como criador. Em seguida, o que acontece é que ele deve se deixar contaminar pelo texto. Ele deve sucumbir aos efeitos da leitura até que sinta o livro tão próximo como se fosse um trabalho de sua própria criação. Ele se converte no criador do texto

⁷ Pierre Souvestre e Marcel Allain escreveram uma série de novelas, publicadas mensalmente até 1914, interrompidos pela Primeira Guerra.

sem, contudo, deixar de ser ele mesmo, e contemplar as imagens que se desenrolam à sua frente com o olho do seu espírito.

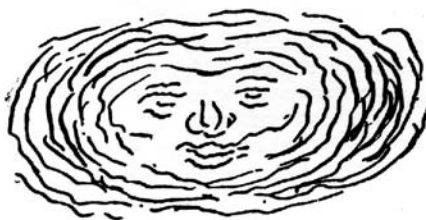
No fundo imemorial do visível algo se mexeu, se acendeu e, invadindo-lhe o corpo, tudo o que ele pinta é uma resposta a esta suscitação, a sua mão “nada mais do que o instrumento de uma vontade longínqua”.⁸

É dessa forma que contemplamos a iconografia de Magritte, dotada do mesmo movimento do texto, conforme a metáfora do vôo dos estorninhos.

Essa relação mágica envolvida no processo de ilustração muito se aproxima da concepção nova de liberdade e criatividade artísticas que os ideais iniciais do surrealismo almejavam. Em seus livros ilustrados eles aboliram o mimetismo e enfatizaram a busca do poético, cujo poder é de surpreender e de encantar.

Apesar de toda essa reflexão, não consegui descobrir o porquê de termos colocado o mesmo osso na mão da louca do Canto Terceiro: essa resposta fica restrita aos mistérios da criação artística – e dos sonhos. Mas existe uma frase de Magritte que poderia resumir todo esse processo:

O que é preciso pintar limita-se a uma idéia que pode ser descrita pela pintura.



⁸ Merleau-Ponty, pág. 68

Bibliografia

ADES, Dawn. *Dada e o surrealismo*. Barcelona: Labor, 1976

ALQUIÉ, Ferdinand. *Philosophie du surréalisme*. Paris: Flammarion, 1977

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993

BACHELARD, Gaston. *Lautréamont*. Lisboa: Litoral, 1989

_____ *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990

BALTRUSAITIS, Jurgis. *Aberrações ensaio sobre a lenda das formas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999

BARTHES, Roland “Rhétorique de l’image”. In: *Communications*, n. 4, 1964

_____ *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989

BENJAMIN, Walter *Obras escolhidas* volume III - Charles Baudelaire Um lírico no auge do capitalismo - São Paulo: Brasiliense, 1995

_____ “Paris, capital do século XIX” (In: *Sociologia*, Org. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985

_____ *Obras escolhidas* volume I - Magia e técnica, arte e política - Ensaaios sobre Literatura e História da Cultura - São Paulo: Brasiliense, 1996

_____ *Obras escolhidas* volume II - Rua de mão única - São Paulo: Brasiliense, 1997

- BLANCHOT, Maurice. *Lautréamont y Sade*. México: Fondo de Cultura Económico, 1990
- BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999
- BRETON, André *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo, Brasiliense, 1985
- _____ *Manifestes du Surréalisme*. Paris: Gallimard, 1977
- BRETON, André. *Nadja*. Rio de Janeiro: Imago, 1999
- CAMUS, Albert. *O Homem revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 1996
- CANETTI, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O Surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992
- COUTO, José Geraldo. *André Breton*. São Paulo: Brasiliense, 1984
- DALÍ, Salvador. “O Angelus de Millet”. (In: Fortini, Franco *O Movimento Surrealista*. Lisboa: Presença, 1965
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*. Petrópolis: Vozes, 1994
- DICIONÁRIO BIOGRÁFICO DE ARTISTAS*. Madrid: Ediciones del Prado, 1997
- ECO, Umberto *A estrutura ausente*. São Paulo, Perspectiva, 1991
- _____ *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1971
- _____ *Sobre os espelhos e outros ensaios*. São Paulo: Nova Fronteira, 1985
- FER, Briony. “Surrealismo, mito e psicanálise”. (In: FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. *Realismo, racionalismo, surrealismo A arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998)

FONTES, Joaquim Brasil. Lautréamont: “A reescritura dos Cantos de Maldoror”. (In: Reflexão Ano 8, n. 27, Setembro/Dezembro, 1985)

_____ “O romance de Mervyn”.(In: *Letras* - Revista do Instituto de Letras, Vol. 1, n. 1, Setembro, 1982

_____ “Voix narrative et cohérence textuelle dans Les Chants de Maldoror”. *Sujet, Texte, Histoire*, Annales Littéraires de L’Université de Besançon n. 259, Paris, Belle-Lettres, 1981

FOUCAULT, Michel *O que é um autor*. Lisboa: Passagem, 1992

_____ *História da loucura*. São Paulo, Perspectiva: 1991

_____ *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989

FRAZER, Sir James G. *O Ramo de ouro*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1982

GABLIK, Suzi. *Magritte*. London: Thames and Hudson, 1992

GINSBURG, Carlo. *Mitos emblemas sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Brasília: Universidade, 1990

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1995

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado*. São Paulo: Edusp, 1994

HOBSBAWN, Eric J. *A era das revoluções*. São Paulo: Paz e Terra, 1997

HOCKE, Gustav. *Maneirismo: O mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1986

HUBERT, Renée Riese. *Surrealism and the book*. Los Angeles: California Press, 1988

HUGO, Victor. *Do grotesco ao sublime*. São Paulo: Perspectiva, 1988

- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986
- LAPLANCHE, J./ PONTALIS, B. *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1986
- LAUTRÉAMONT, Comte de . *Les Chants de Maldoror et autres oeuvres*. Paris: Classiques Français, 1995
- _____. *Cantos de Maldoror* (trad. Pedro Tamen) Lisboa: Fendas, 1988
- _____. *Obra Completa: Os Cantos de Maldoror, poesias, cartas*. (trad. Claudio Willer) São Paulo: Iluminuras, 1997
- LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. (trad. Márcio Seligmann-Silva), São Paulo: Iluminuras, 1998
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*, Lisboa, Passagens, 1997
- MEURIS, Jacques. *Magritte*. Taschen, 1993
- MEYER, Marlyse. *Folhetim, uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996
- OLIVEIRA, Valdevino Soares. *Poesia e pintura um diálogo em três dimensões*. São Paulo: Unesp, 1999
- PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia*. Lisboa: Estampa, 1986
- _____. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1973
- PAQUET, Marcel. *Magritte*. Taschen, 1992
- PAZ, Octavio. *El Arco y la lira*. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1998

_____ *O monogramático*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998

_____. *Falência da crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973

_____. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000

PHILIP, Michel. *Lectures du Lautréamont*. Paris: Amacolin, 1971

PLEYNET, Marcelin. *Lautréamont par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil, 1972

PRAZ, Mario. *A Carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Unicamp, 1996

_____. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1982

RHODES, Colin. *Primitivism and modern art*. New York: Thames and Hudson, 1994

SANTOS, Laymert G. dos. *Lautréamont e a agonia do leitor*. Folha de São Paulo, Folhetim, 1 de Maio, 1983

SCHAPIRO, Meyer. *Words and pictures*. Paris: Mouton, 1973

STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac & Naify, s.d.